Diacritica

Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Valeria Della Valle (“Sapienza Università di Roma”), Alessandro Gaudio (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Matteo Lefèvre (Università di Roma “Tor Vergata”), Maria Panetta (ASN in Letteratura italiana contemporanea, e in Linguistica e Filologia italiana), Italo Pantani (“Sapienza Università di Roma”), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise),
Ugo Perolino (Università degli Studi “G. d’Annunzio” Chieti-Pescara), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania-Sede di Ragusa)

Comitato Editoriale:

Maria Panetta, Sebastiano Triulzi

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278
Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: www.diacritica.it
Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730
Editore: Diacritica Edizioni di Anna Oppido – Rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001
Sede legale: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)
Vicedirettore: Maria Panetta
Redazione: Davide Esposito, Maria Panetta
Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)
Webmaster: Daniele Buscioni

Anno IV, fasc. 4 (22), 25 agosto 2018

a cura di Maria Panetta

Indice

Editoriale

Più respiro politico per l'europeismo di domani, di Domenico Panetta…….. p. 9

Letture critiche……..……..... p. 13

Quel ramo… quella Roma: «Come Catilina». Nota sui Promessi sposi, di Michele Armenia…….……..……... p. 15

Abstract: *The beginning of the Italian novel* I Promessi sposi*, by Alessandro Manzoni, seems of Virgilian memory and the adventures of Renzo and Lucia are characterized by a sense of Romanity as well; in particular, the story starts the same day of Catilina's conspiracy; Catilina is compared to Don Rodrigo: they both, in fact, try a shot against the* Res publica *(Catilina) and Lucia (Rodrigo), being both (Lucia and the* Res publica*) each other allegory.*

La lirica novecentesca tra ateismo, invocazione e bestemmia, di Alberto Luciano……..……....……... p. 20

Abstract: *This essay focuses about the themes of blasphemy and atheism in the Italian lyric of the twentieth century, focusing mainly on the poetry of Giosue Carducci, Giuseppe Ungaretti, Giorgio Caproni, Giovanni Testori, Andrea Zanzotto.*

La protesta di Giobbe: una nota su Levi e Morselli, di Maria Panetta…….…..... p. 61

Abstract: *The author draws a parallel between Guido Morselli and Primo Levi, highlighting some affinities in their consideration of the character of biblical Job (Giobbe) in his tragic relationship with God.*

Vuoto e pieno in Bruce Chatwin. Morfologia del nomade collezionista, di Sebastiano Triulzi……..…….……..……... p. 69

Abstract: *The author outlines a biographical profile of Bruce Chatwin, focusing on his passion for collecting and his love for travel. The portrait that emerges is that of a restless writer, always hovering between empty and full, nomadism and permanence.*

Di terra e d'amore: annotazioni sulla poesia di Mara Sabia, di Alice Figini…... p. 86

Abstract: *This article presents the young poet Mara Sabia, born in Basilicata and author of the anthologies* Giorni DiVersi (*Potenza, Masi & Sabia, 2001) and* Diario di un amore *(Scandicci, L'Autore libri Firenze, 2011). The third book, not yet published,* Trentatré poesie, *reveals a poetic's changing.*

Storia dell'editoria…….…….....…. p. 93

Tra poesia e arte: rassegna di editori di libri d'artista italiani del Novecento, di Luigi Paglia (con la collaborazione di Silvia Paglia)……..…….……..…... p. 95

Abstract: *This article is a review of the most important twentieth century publishers who have published artist's books. The main authors and the most valuable volumes published for each publishing brand are indicated in the essay.*

Leggere e conoscere con le mani: i libri tattili illustrati della Federazione Nazionale Pro ciechi onlus, di Maria Anna Cingolo……..…….…….…. p. 169

Abstract: *This essay focuses on the work, the history, the main book series and the activities of the Tactile Illustrated Book's publisher center of Federazione Nazionale Pro ciechi onlus. In addition, the text analyses all the technical and graphic elements of the TIB (Tactile Illustrated Book) and its central role in a blind-sighted child's life.*

Sinnos editrice: interculturalità, impegno civile e diritti ad alta leggibilità, di Maria Anna Cingolo……..…..……... p. 189

Abstract: *This essay focuses on the work of Sinnos editrice, a small independent Children's publisher which was born in Rome in 1990. Analysing its history, its main book series and its most important occupations, this text aims to introduce the original profile of this publisher, especially underlining its civil commitment and its dedication to the spread of every child's right to read, through the publication of easy reading books.*

Biancoenero edizioni: libri ad alta leggibilità e audiolibri per combattere la dislessia, di Maria Anna Cingolo…….…….…...…... p. 205

Abstract: *This essay focuses on the work of Biancoenero edizioni, inclusive publishing house which produces easy reading books and audiobooks to safeguard children with dyslexia's right to read. The text analyses this publisher's history, main book series and activities.*

Per un'educazione bilingue LIS/italiano: il doppio binario della Cooperativa Il Treno onlus, di Maria Anna Cingolo……..……..... p. 218

Abstract: *This essay deals with the topic of the Bilingual deaf education, especially focusing on the transliteration problems of sign languages and on the work of Cooperativa Il Treno onlus, children's publishing house which produces bilingual books LIS/Italian.*

Leggere è un diritto di tutti: gli albi illustrati in simboli di uovonero, di Maria Anna Cingolo...……..……..... p. 233

Abstract: *This essay focuses on the work of uovonero, a small independent children's publisher which was born in Crema in 2010, studying its history, its main book series and its activities. This inclusive publishing house produces easy reading books for children with dyslexia and books in symbols PCS and WLS which use the AAC (Augmentative and Alternative Communication) in order to be read especially by children with autism.*

Requisitoria contro lo stato attuale della letteratura e dell'editoria in Italia, di Niccolò Amelii……..…….……..……... p. 246

Abstract: *This article proposes a critique of some dynamics of the current Italian publishing world, comparing it above all with the one before the concentration of the Seventies.*

Intervista a Emilia Lodigiani, fondatrice della Casa editrice Iperborea, di Alice Paoli…….……..…... p. 256

Abstract: *In this interview Emilia Lodigiani, who have founded Iperborea in 1987, tells about the origins of the publishing house, focusing in particular on the role of women in the current publishing world.*

Recensioni …….…….....…. p. 263

LIBRI

Marcello Borghese, *L'uroboro e l'incantatore di Serpenti*, di Carmine Chiodo……....…….....…. p. 265

Attraversare il Novecento tra ideologie di guerra e utopie di pace. Percorsi letterari nella scuola e per la scuola. Atti del Convegno, Venezia 26-27 aprile 2016, a cura di Valerio Vianello, di Alessandra Trevisan…….……...……. p. 269

Contatti ……...…….…. p. 273

Gerenza ……...……...…... p. 275

Editoriale

di Domenico Panetta

Più respiro politico per l'europeismo di domani

A chi sofferma la propria attenzione sul significato da attribuire all'europeismo dei nostri giorni non sfuggirà, certamente, che il sistema tutto presenta sfaccettature diverse, a seconda dell'esame a cui viene sottoposto.

Se volgiamo lo sguardo alla più grande famiglia europea, a quella che per intenderci ha "confini" naturali e storici che giungono fino agli Urali, possiamo cogliere meglio i notevoli progressi in corso in tutta la comunità europea, ma c'imbatteremo anche in incongruenze attribuibili spesso al ridotto respiro politico e all'agire conseguente della comunità stessa.

Ciò che oggi appare piuttosto carente è, quindi, la capacità di questo continente d'inquadrare in scelte politiche unitarie, concordate e discusse, le correzioni e gli indirizzi generali per guidare la comunità verso il suo futuro.

In dimensione europea si può, infatti, attualmente parlare di sviluppo scientifico, tecnologico, di crescita civile ed economica, di imprenditorialità audace e avanzata e dei tanti modi in cui i giovani e anche i meno giovani riescono a guardare positivamente al futuro e sanno appropriarsi, per loro e per i loro figli, di percorsi innovativi, immaginabili e possibili; l'interesse, però, s'indebolisce notevolmente e spesso scompare del tutto, quando i termini da affrontare e le scelte da fare assumono rilievo e dimensioni politiche. A quel livello, l'analisi diventa frammentata e si riducono e talora scompaiono le certezze precedenti.

Le ragioni di un tale frammentato e incerto procedere vanno ricercate sia nell'analisi storica di quanto è avvenuto in passato sia nella difficoltà di sostituire valori in precedenza preferiti ad altri. Oggi alla vecchia Europa difettano, infatti, valori caratterizzanti gli obiettivi culturali e sociali del suo procedere, in cui si pone l'essenza del suo essere; mancano consolidate certezze su quanto sia da preferire.

Si creano, così, vuoti di potere e situazioni politicamente innaturali che altri provvederanno inevitabilmente a sanare.

Se si guarda al mondo intero, si assiste a scelte politiche che vengono principalmente condotte dalle potenze planetarie, mentre i restanti "colonnelli" si agitano per mantenere spazi di potere conquistati spesso più con l'arroganza che per meriti accertati. Finché, però, la politica avrà ruoli marginali e secondari, e le potenze economiche non avranno respiro politico, il destino di chi manca di tale prospettiva sarà asfittico, debole in presenza del nuovo. Subalterno.

Sono lontani i tempi del *Manifesto di Ventotene* (*Per un'Europa libera e unita. Progetto d'un manifesto*), il noto documento per la promozione dell'unità europea redatto, nel 1941, da Altiero Spinelli ed Ernesto Rossi. Come tutti ricordano, esso propugnava la necessità d'istituire una federazione europea dotata di un parlamento e di un governo democratico, con poteri reali in alcuni settori fondamentali quali, sì, l'economia, ma anche la politica estera. Gli estensori del *Manifesto* sostenevano, infatti, che fosse necessario creare una forza politica che prescindesse dai partiti tradizionali, troppo vincolati alla lotta politica nazionale e, dunque, incapaci di confrontarsi con le nuove sfide dell'internazionalizzazione. Era necessario, cioè, dar vita a un movimento che sapesse mobilitare le forze popolari attive nei vari paesi per creare uno Stato federale, con una propria forza armata e soprattutto con «organi e mezzi sufficienti per far eseguire nei singoli stati federali le sue deliberazioni dirette a mantenere un ordine comune, pur lasciando agli stati stessi l'autonomia che consenta una plastica articolazione e lo sviluppo di una vita politica secondo le peculiari caratteristiche dei vari popoli».

Quando, dunque, si sostiene che oggi l'europeismo ha bisogno di respiro politico, s'intende dire che i progressi in ogni settore sono importanti, ma portano a svolte politiche durature soltanto se gli stessi sono rafforzati da una progettualità di più ampio orizzonte, che necessariamente deve incontrarsi con una cultura radicata, che affonda le proprie radici nel passato, ma che deve mirare responsabilmente a costruire un futuro compatibilmente con le mutate esigenze del presente.

Quanto sia arduo il cammino verso questo futuro diventa meglio comprensibile se si guarda ad esso in una visione che non escluda nessuno e che, anzi, includa responsabilmente i più.

Letture critiche

In questa sezione vengono accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarità.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 10/F, 10/C, 11/C, 14/A
Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione
- L-ART/07: Musicologia e storia della musica

- M-FIL/04: Estetica
- M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi
- M-FIL/06: Storia della filosofia

- SPS/01: Filosofia politica

Quel ramo... quella Roma: «come Catilina»
Nota sui Promessi Sposi

L'occhio non vede cose ma figure di cose che significano altre cose[1].

Ecco che questa pagina, sintatticamente così irta, non ci appare più misteriosa, è una grande panoramica con carrellata, è una discesa a volo d'uccello […][2].

Si nunc se nobis ille aureus arbore ramus
ostendat nemore in tanto […]

(*Eneide*, VI, vv. 187-188)

Si mihi, mater, placidae palumbes
arborem monstrent ubi mirus ille
clam latet ramus […]

(F. BANDINI, *Ramus aureus*, III, vv. 109-110)[3]

Il lettore del capolavoro manzoniano, giunto per gradi alla conversione dell'Innominato, non può non gioire, alfine, per Lucia liberata (cap. XXIV): supposto che egli sia *bonus lector*/*bonus civis*. Di contro, il vanaglorioso don Rodrigo, «fulminato da quella notizia così impensata, così diversa dall'avviso che aspettava», decide di venirsene a Milano: «partì come un fuggitivo, come (ci sia un po' lecito sollevare i nostri personaggi con qualche illustre paragone), come Catilina da Roma, sbuffando, e giurando di tornar ben presto, in altra comparsa, a far le sue vendette» (cap. XXV).

[1] I. CALVINO, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1991, p. 21.
[2] U. ECO, *Panoramica con carrellata*, in «L'Espresso», 24 febbraio 1985.
[3] Cfr. la URL: http://www.vatican.va/roman_curia/institutions_connected/latinitas/documents/rc_latinitas_20050208_ramus-aureus_lt.html (ultima consultazione: 31 luglio 2018).

Se volessimo tener dietro alla similitudine, con lineare consequenzialità, dovremmo intendere che il territorio di Lecco (e nello specifico il paesetto dei protagonisti, che avrà echi iliadici nella famosa notte)[4] stia per Roma (o per "chi" ne fa le veci), mentre Milano per Firenze e dintorni (Fiesole e Pistoia), ovvero i luoghi di partenza e di arrivo, ove e il "sollevato" e il "sollevante" non protrarranno a lungo la loro permanenza terrena. Tale richiamo "sfacciatamente" storico dev'essere considerato un peregrino "sollevamento" di nessuna rilevanza o ha a che fare con un "filo" che innalza la storia, in tutto o in parte, all'illustre paragone? Se don Rodrigo può figurare da Catilina, chi potrebbe, invece, rappresentare il "suo" Cicerone/*pater patriae* (o almeno la sua principalissima ipostasi) se non un uomo, un "padre" di alto profilo morale e spirituale come fra Cristoforo? Anch'egli un *homo novus*, come illustra ampiamente l'autore al capitolo quarto, avverso ai prepotenti e malversatori («sentiva un orrore spontaneo e sincero per l'angherie e per i soprusi»), che già l'Arpinate aveva cominciato a combattere in Sicilia (*In Verrem*): sarà un caso che la prima destinazione dell'allontanamento del frate, nel *Fermo*, sia Palermo, poi "corretta" e aggiornata in Rimini nei *Promessi* (in grazia di Murat)? Convergendovi pure la famosa rivolta dei Vespri siciliani (l'ora in cui prende inizio la storia, con don Abbondio che «diceva tranquillamente il suo ufizio, e talvolta, tra un salmo e l'altro, chiudeva il breviario, tenendovi dentro, per segno, l'indice della mano destra»), simbolicamente assunta come la prima sollevazione nazionale contro l'oppressore.

---

[4] G. PASCOLI, *Eco di una notte mitica*, consultabile alla URL http://www.classicitaliani.it/…/prosa/pascoli_eco_nottemiti… (ultima consultazione: 31 luglio 2018). Oltre alle note pascoliane, che associano la notte del fallito rapimento di Lucia alla mitica presa di Troia narrata da Virgilio per bocca di Enea nel libro secondo del poema, una spia sottile ma tenace del legame allegorico tra la casetta delle due donne e la città omerica è data, ci sembra, da un verbo: «scalar» (nella traduzione montiana, ovviamente nota a Manzoni), utilizzato al cap. VIII in un momento cruciale: «Il Griso trattenne la truppa, alcuni passi lontano, andò innanzi solo ad esplorare, e, visto tutto deserto e tranquillo di fuori fece venire avanti due di quei tristi, diede loro ordine di scalar adagino il muro che chiudeva il cortiletto, e, calati dentro, nascondersi in un angolo, dietro un folto fico, sul quale aveva messo l'occhio, la mattina». Si confronti con alcuni famosi versi del sesto libro dell'*Iliade* montiana (vv. 564-571): «Al caprifico i tuoi guerrieri aduna,/ Ove il nemico alla città scoperse/ Più agevole salita e più spedito/ Lo scalar delle mura. O che agli Achei/ Abbia mostro quel varco un indovino,/ O che spinti ve gli abbia il proprio ardire,/ Questo ti basti che i più forti quivi/ Già fêr tre volte di valor periglio [...]». C'è lo «scalar adagino il muro»/«lo scalar delle mura», il «folto fico»/«caprifico» e il particolare della scoperta di quel punto/luogo «sul quale aveva messo l'occhio, la mattina»/«O che spinti ve gli abbia il proprio ardire».

La sua “sollecitudine” nel correre alla casetta delle due donne in apprensione potrebbe, forse, adattarsi, *mutatis mutandis*, a quella del console romano verso la *Res publica*:

Se una poverella sconosciuta, nel tristo caso di Lucia, avesse chiesto l’aiuto del padre Cristoforo, egli sarebbe corso immediatamente. Trattandosi poi di Lucia, accorse con tanta più sollecitudine, in quanto conosceva e ammirava l’innocenza di lei, era già in pensiero per i suoi pericoli, e sentiva un’indegnazione santa, per la turpe persecuzione della quale era divenuta l’oggetto. Oltre di ciò, avendola consigliata, per il meno male, di non palesar nulla, e di starsene quieta, temeva ora che il consiglio potesse aver prodotto qualche tristo effetto; e alla sollecitudine di carità, ch’era in lui come ingenita, s’aggiungeva, in questo caso, quell’angustia scrupolosa che spesso tormenta i buoni.

Non sorprende, dunque, la «coloritura ciceroniana»[5] in bocca al frate, all’udire la «dolorosa relazione» della povera Agnese sull’accaduto: «o Dio benedetto! fino a quando...!», che simula l’attacco della prima *Catilinaria* «senza compir la frase», preceduto, com’è normale *post Christum natum*, da un’invocazione di biblico accento, mentre la *patientia*, non più virtù umana di cui si abusi, viene raccomandata a Renzo dal frate in una prospettiva provvidenziale, dopo aver constatato che «non c’è nulla da sperare dall’uomo», «e tu, Renzo..... oh! credi pure, ch’io so mettermi ne’ tuoi panni, ch’io sento quello che passa nel tuo cuore. Ma, pazienza! È una magra parola, una parola amara, per chi non crede; ma tu.....! non vorrai tu concedere a Dio un giorno, due giorni, il tempo che vorrà prendere, per far trionfare la giustizia? Il tempo è suo; e ce n’ha promesso tanto!» (cap. VII).

La storia, com’è noto, termina nel tardo 1630 col matrimonio dei protagonisti, cui fa seguito «una vita delle più tranquille, delle più felici, delle più invidiabili»: una sorta di *aurea aetas*, «una nuova cuccagna» (cap. XXXVIII), come (volendo sollevarla a un illustrissimo paragone) la *pax augustea* dopo il *bellum civile*. Ma quando ha inizio, effettivamente? Se all’anno conclusivo togliessimo le due cifre estreme (1,0), saremmo immantinente proiettati, con impensata analessi, al 7

[5] A. MANZONI, *Promessi Sposi*, a cura di F. De Cristofaro, Milano, BUR, 2015, II, p. 192.

novembre del 63 (*ante Christum natum*, s'intende), allorché due sicari (come i due bravi di don Abbondio) si recano a casa del console per rendergli l'estremo saluto[6]. Un pallido riflesso di tale *visitatio* si ha dopo la famosa notte degli imbrogli e dei sotterfugi:

quella medesima mattina, il console, stando nel suo campo, col mento in una mano, e il gomito appoggiato sul manico della vanga mezza ficcata nel terreno, e con un piede sul vangile; stando, dico, a speculare tra sè sui misteri della notte passata, e sulla ragion composta di ciò che gli toccase a fare, e di ciò che gli convenisse fare, vide venirsi incontro due uomini d'assai gagliarda presenza, chiomati come due re de' Franchi della prima razza, e somigliantissimi nel resto a que' due che cinque giorni prima avevano affrontato don Abbondio, se pur non eran que' medesimi. Costoro, con un fare ancor men cerimonioso, intimarono al console che guardasse bene di non far deposizione al podestà dell'accaduto, di non rispondere il vero, caso che ne venisse interrogato, di non ciarlare, di non fomentar le ciarle de' villani, per quanto aveva cara la speranza di morir di malattia. (cap. VIII)

Non sappiamo se, quella notte, il console romano dormì profondamente al pari del principe di Condè o ebbe a spenderla «in consulte angosciose» come don Abbondio: fatto sta che la mattina seguente la congiura fu apertamente denunziata in Senato («*Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?*»), costringendo l'orditore del fallito colpo di stato alla fuga ("esilio volontario", lo autodefinì) in Etruria; anche don Rodrigo, «che, credendo di far quietamente un gran colpo, gli era andato fallito con fracasso» (cap. XI), «stette rintanato nel suo palazzotto, solo co' suoi bravi, a rodersi, per due giorni; il terzo, partì per Milano» (cap. XXV), ove il Lazzaretto fu per lui come il campo di battaglia di Pistoia per Catilina.
Che Manzoni volesse creare un legame, un "filo", tra le due vicende, sembra dimostrarlo il fatto che e il paragone col congiurato romano e la precisione della data iniziale fossero assenti nel primo romanzo; e la loro aggiunta convergente, che dal

[6] SALLUSTIO, *De Catilinae coniuratione*, 28, 1-3, trad. V. Alfieri: «A tai detti, mostrandosi tutti gli altri atterriti ed incerti, Cajo Cornelio, Cavaliere, e Lucio Vargontejo, Senatore, fermarono d'introdursi con armati in quella notte stessa da Cicerone, come per visitarlo, e nella propria casa improvvisamente inerme assalitolo, trucidarlo. Ma Curio, avvisato del grave pericolo che a Cicerone sovrasta, per mezzo di Fulvia, prontamente il preparato inganno gli scopre. Vietato perciò agli assassini l'ingresso, siffatto delitto a vuoto mandavasi».

Fermo muove ai *Promessi*, ne segnala una lucida attuazione: «Non essendosi presentato alcuna obiezion ragionevole, il partito fu subito abbracciato».

Michele Armenia

La lirica novecentesca tra ateismo, invocazione e bestemmia

Tuttavia anche nella Religione di oggidì, l'eccesso dell'infelicità indipendente dagli uomini e dalle persone visibili, spinge talvolta all'odio e alle bestemmie degli enti invisibili e superiori: e questo, tanto più quanto più l'uomo (per altra parte costante e magnanimo) è credente e religioso[1].

(G. LEOPARDI)

Dio è in balia dell'uomo mediante il Suo Nome[2].

(E. JABÈS)

Dio stesso è l'autore di certe bestemmie[3].

(N. GÓMEZ DÁVILA)

1. Le «blasfeme labbra» della poesia: l'archetipo ungarettiano

È nota l'affermazione di Ungaretti secondo cui «la poesia è testimonianza d'Iddio, anche quando è una bestemmia»[4]. Le «blasfeme labbra»[5] del poeta novecentesco oseranno, allora, rompere il silenzio, interrogare la divinità, colmare la lacuna e la lontananza in cui Dio dimora e si è ritirato, oltraggiando il suo nome, talvolta rinnegandolo. Esse rappresentano la «voce umana che miete l'eco dove prima vi era silenzio», e questa voce mortale «è al tempo stesso un miracolo e un oltraggio, un sacramento e una bestemmia»[6].

Nella bestemmia novecentesca riecheggia il lamento dell'uomo, la sua impotenza nel riconoscere Dio e, infine, la sua nostalgia del sacro, la volontà di

---

[1] G. LEOPARDI, *Zibaldone*, edizione commentata e revisione del testo critico a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1999, II ed., p. 430 [506-507].
[2] E. JABÈS, *Il libro della sovversione non sospetta*, Milano, SE, 2005, p. 21.
[3] N. GÓMEZ DÁVILA, *In margine a un testo implicito*, a cura di Franco Volpi, Milano, Adelphi, 2001, p. 42.
[4] G. UNGARETTI, *Ragioni d'una poesia*, in ID., *Vita d'un uomo, Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1969, p. LXXX.
[5] G. UNGARETTI, *Mio fiume anche tu I*, in ID., *Il Dolore*, v. 25.
[6] G. STEINER, *Il silenzio e il poeta*, in *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano*, Milano, Garzanti, 2006, II ed., pp. 57-58.

approssimarsi alla divinità, sebbene questa sovente si profili come un «Tu senza risposte»[7] o come un interlocutore assente. Nell'inesausta tensione verso Dio la poesia attesterà proprio questo anelito primo, questo slancio perpetuo, sorgendo come creaturale «brama d'eterno»[8]: brama che si volgerà in struggimento nostalgico e, poi, in fonda disperazione dinanzi a un'alterità tanto anelata quanto avvertita come inattingibile, sigillata in una radicale e irriducibile lontananza.

Non è un caso che il secolo XX si apre e si chiude con una medesima invocazione, con un'identica constatazione, nella consapevolezza che tra il piano del divino, imperituro ed eterno, e quello umano, caduco ed effimero, non vi è più un rapporto, una relazione, un'alleanza. Così Ungaretti: «Da ciò che dura a ciò che passa,/ Signore […]/ Fa' che torni a correre un *patto*»[9]. E Luzi: «Si sgretola la malcresciuta torre,/ vistosamente si disaggrega il *patto*»[10].

Sia Ungaretti sia Luzi esprimono nei rispettivi versi il desiderio di riallacciare un legame, di ristabilire un'alleanza con Dio, nella consapevolezza che quel *patto* è oramai compromesso. Luzi ricorre al motivo di una babelica "torre"[11] come segno dell'incapacità dell'uomo di dialogare con la trascendenza. Ungaretti ribadisce la frattura insanabile che si pone tra l'uomo e Dio, la distanza che intercorre tra l'effimera ombra umana e la luminosa incorruttibilità del divino.

Fallito ogni tentativo di colmare quell'abissale distanza, di far riecheggiare la propria voce nello spazio della trascendenza, nel momento in cui la creatura vede naufragare la propria invocazione, l'eco smorzata della preghiera che nessuna alterità accoglie, la sua voce allora implode e stagna in un sordo e inerte languore: «il verbo stesso si arena, non potendo sollevarsi fino alla bestemmia o all'implorazione»[12]. L'ostacolo che preclude il suo accesso in uno spazio compiutamente dialogico

---

[7] D. M. TUROLDO, *Tu e lui*, in ID., *Canti ultimi*, v. 4.
[8] G. UNGARETTI, *Ragioni d'una poesia*, op. cit., p. LXXI.
[9] G. UNGARETTI, *La preghiera*, in ID., *Sentimento del Tempo*, vv. 10-12.
[10] M. LUZI, *Si sgretola la malcresciuta torre*, in ID. *Frasi e incisi di un canto salutare*, vv. 1-2.
[11] Per cui cfr. P. LEONCINI, *Dalla Torre di Babele alla Pentecoste*, in *La Bibbia nella letteratura italiana*, Opera diretta da Pietro Gibellini, III, *Antico Testamento*, a cura di Raffaella Bertazzoli e Silvia Longhi, Brescia, Morcelliana, 2011, pp. 127-36.
[12] E. M. CIORAN, *La caduta nel tempo*, Milano, Adelphi, 1995, p. 123.

determinerà, come si è visto, l'irrigidirsi del verbo, la sua paralisi, il suo incagliarsi nelle secche del silenzio, il suo stagnare tra gli interstizi di una pronuncia franta e balbettante.

A un certo punto accade, però, che quel grido umiliato e spoglio, quel verbo *arenato*, messo dinanzi al *pensiero* dell'alterità divina, giunge con fatica a balbettarne il nome, sino a farsi discorso, a incarnarsi, cioè, in una parola che a poco a poco giungerà a risuonare in compiuta pienezza: quella che era una voce strozzata, l'illanguidita eco di una parola amputata e spoglia, adesso risorge nel limpido fulgore del canto. Ecco che, allora, quel grido diviene bestemmia, che quella voce risuona in dolente pienezza nelle forme di un discorso blasfemo:

L'uomo, monotono universo,
Crede allargarsi i beni
E dalle sue mani febbrili
Non escono senza fine che limiti.
Attaccato sul vuoto
Al suo filo di ragno,
Non teme e non seduce
se non il proprio grido.

Ripara il logorio alzando tombe,
E per pensarti, Eterno,
Non ha che le *bestemmie*[13].

(G. UNGARETTI, *La Pietà IV*, in ID., *Sentimento del Tempo*)

Con Ungaretti la bestemmia letteraria acquisisce una connotazione del tutto nuova rispetto alla tradizione lirica antecedente, da cui sostanzialmente si discosta per la rinnovata intenzionalità dialogica che la anima, nonché per le profonde significazioni religiose e dialettiche, in bilico tra vigorosa tensione speculativa e limpido rigore concettuale.

Un rapido confronto a livello tematico mostrerebbe lo scarto cospicuo intervenuto proprio nelle modalità allocutorie e nelle intenzioni comunicative che

[13] G. UNGARETTI, *La pietà IV*, in ID. *Sentimento del Tempo* [corsivi nostri].

caratterizzano la bestemmia lirica novecentesca (che trova i propri luoghi archetipici, come vedremo, proprio nell'esperienza poetica ungarettiana), rispetto alla tradizione lirica antecedente, a quella che riecheggia, ad esempio, nella *Commedia* dantesca, nell'opera di Milton o, ancora, in quella di Goethe.

In Dante e Milton il ricorso alla blasfemia è, infatti, funzionale alla caratterizzazione di un personaggio, alla sua raffigurazione (si pensi a Vanni Fucci o a Prometeo nella *Commedia* o alla grandiosa figura di Satana che si accampa nel *Paradiso perduto*), oppure, come nel *Faust* di Goethe, è espressione di un materialismo a cui si àncora l'impianto ideologico ed estetico dell'opera. In ogni caso la bestemmia non è mai immediata manifestazione del *soggetto lirico*, compiuta emanazione di esso, profilandosi, invece, come strumento ancillare di una rappresentazione che a essa ricorre, diciamo così, per esigenze sceniche, con finalità puramente espressive e mimetiche.

Su un altro versante troveremmo l'invettiva blasfema di tanta poesia comico-realistica, quella che va da Cecco Angiolieri ai poeti scapigliati sino a Carducci, senza tralasciare, nell'ambito della poesia dialettale, un poeta come Belli. In questi casi la bestemmia, modulandosi in una cornice essenzialmente goliardica, si caratterizza per i toni mordaci e aspri, per una pronuncia incisiva e caustica che irride i feticci e gli idoli cristiani, in un fraseggio lirico oscillante tra l'ironico sberleffo e la crudele invettiva. Sua più evidente cifra a livello stilistico risiede, dunque, proprio nella modulazione beffarda dei toni e della rappresentazione, connotata da tinte in cui prevalgono le note sarcastiche e la caustica irrisione. Essa, tuttavia, non giungerà a un'autentica e produttiva corrosione delle strutture ideologico-religiose, pur prese di mira.

Anche in un poeta avvertito come Carducci, del resto, la retorica blasfema, lungi dall'esprimere una reale inquietudine, o dal culminare in un aspro confronto con Dio (come accade, restando nell'ambito della letteratura dell'800, in Baudelaire o Leopardi), si risolve piuttosto in una rappresentazione fiacca e inerte, in stucchevole

oleografia. Si vedano, ad esempio, due strofe trascelte dal celebre inno *A Satana*, leziosa espressione di un'iconoclastia scialba e di maniera[14]:

Spennato arcangelo
Cade nel vano.
Ghiacciato è il fulmine
A Geova in mano.

(G. CARDUCCI, *A Satana*, in ID., *Levia Gravia*, vv. 29-32)

Colte in una luce caricaturale, nelle forme di una blanda deformazione parodica, le figure dell'«arcangelo» e di «Geova» divengono il bersaglio di un'irrisione beffarda e iconoclastica, ben lontana, però, dall'esprimere un'autentica inquietudine religiosa:

Tu spiri, o Satana,
nel verso mio
Se dal sen rompemi,
Sfidando il dio.

(*A Satana*, vv. 57-60)

Sebbene Carducci qui discorra alquanto fiaccamente di una sfida a Dio, scialbo profeta di un'affettata e compiaciuta empietà che troverà, però, una nutrita schiera di seguaci in ambito lirico ottocentesco[15], il reale bersaglio a cui in genere punta la

[14] Sulla figura di Satana nella poesia carducciana e nel panorama lirico ottocentesco si rinvia a F. DANELON, *Presenze di Satana nella letteratura italiana dell'Ottocento*, in *La Bibbia nella letteratura italiana*, Opera diretta da Pietro Gibellini, III, *Antico Testamento*, op. cit., pp. 335-56. Per una ricognizione nell'ambito della letteratura romantica europea si veda M. MILNER, *Satana e il Romanticismo*, con un intervento di Lucio Felici, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 7-36.

[15] Potremmo, ad esempio, spigolando tra i lirici del secondo Ottocento, attingere a un formulario cospicuo di ingiurie e imprecazioni blasfeme che, se da un lato rappresentano lo stigma cogente di un radicato anticlericalismo, dall'altro sembrano ispirarsi a un rozzo quanto colorito gergo da osteria. Si veda, ad esempio, il Guerrini: «Ma l'uggia debelliam del secol tristo/ In un femineo sen celando il viso,/ Bevendo in fresco e bestemmiando Cristo» (*Ebbro*, in ID., *Postuma*, vv. 12-14). O, ancora, in una gestualità proterva e blasfema vedremmo l'io lirico porsi in un atteggiamento di fiero e sprezzante antagonismo. Ancora Guerrini: «La mia bandiera l'ho inchiodata a l'albero/ come una sfida a 'l fulmine» (*In mare*, in ID., *Nova polemica*,

poesia ottocentesca non è tanto la divinità (come, invece, accadrà nella lirica del ’900) quanto piuttosto la Chiesa; in altri termini, la boriosa protervia con cui l’io lirico affronta e sfida il divino si accampa solo come un pretesto per colpire i suoi rappresentanti (siano essi chierici o beghini). La blasfemia novecentesca si carica, invece, di una tensione prettamente *religiosa*, per cui vedremo potenziate proprio le sue valenze teologiche, le sue significazioni religiose in un discorso che comunque appare sganciato da ogni orizzonte confessionale o dogmatico. La differenza capitale rispetto ai lirici antecedenti, tuttavia, risiede proprio nella profondità speculativa in cui culmina la bestemmia novecentesca, nonché nella raffinatissima caratura formale che ne sigilla gli schemi retorici e allocutori: essa, detto altrimenti, lungi dal porsi come parola convulsa e istintiva, appare, al contrario, governata da una radicale lucidità argomentativa, da un limpido rigore concettuale. Assunta in funzione prettamente dialettica, l’invettiva blasfema si configura, infatti, come un lucido e spietato sillogismo costruito per inchiodare Dio alle sue colpe, alla sua inesistenza, al suo nulla. Essa viene proferita non tanto per oltraggiare la divinità quanto piuttosto per interpellarla e per accusarla, per metterla di fronte ai suoi limiti e alle sue contraddizioni.

Il discorso blasfemo, in tal modo, consoliderà, in funzione dialettica, i propri apparati retorici, le proprie argomentazioni (a)teologiche, utilizzando, con raffinata sapienza oratoria, un forbito corredo stilistico e tutta una serie di dispositivi retorici (dal paradosso all’*adynaton* all’interrogazione) che divengono la prova cogente della sua meditata intenzionalità all’interno dell’impianto testuale. La bestemmia novecentesca, intrisa di razionalità, diviene, così, espressione di una scepsi lucida e

---

vv. 11-12); «ma voglio il Dio de’ farisei deridere/ con l’ultima bestemmïa» (ivi, vv. 31-32). Più convincente per quanto riguarda espressività e tonalità liriche è la produzione poetica in ambito scapigliato (penso, ad esempio, al Praga di *Preludio*, *Musica di chiesa* o di *Nox* nella raccolta *Penombre*): «Poiché il dilemma, immobile,/ pesa sull’uom dal giorno/ che ad un primo cadavere/ si pose il fango intorno;/ poiché non altro è il mistico/ sole dell’emisfero/ che un luminoso zero!» (*Nox*, vv. 78-84). In una cruda e disincantata figurazione viene qui rinnegata ogni risonanza mistica del reale. Così il «sole», in una riuscita metafora di limpida caratura nichilista, è paragonato a uno «zero», prefigurando quasi lo sconcertante verso di Zanzotto: «Ogni OPUS è 0 più pus» (*Dittico e fistole*, in ID., *Idioma*, v. 14). Il divino si profila come luogo utopico e inattingibile o, meglio, come menzogna storicamente perpetrata da «auguri», «apostoli» e «bramini»: «Dove svanir le vergini,/ e le pietose donne?/ Ove son iti i bamboli/ e le povere nonne?/ Mentì il profeta o l’augure,/ l’apostolo, o il bramino?/ Chi giunse al Dio divino?» (*Nox*, vv. 92-98).

dolente, che sovente instaura un fertile dialogo con tutta una tradizione speculativa (dalla mistica medievale di Eckhart sino alla teologia radicale novecentesca), modulata in un'imponente cornice dialettica che il poeta sapientemente allestisce ai margini della sua rappresentazione.

E non a caso Ungaretti, nei versi citati in precedenza e su cui torneremo, utilizza proprio il verbo «pensare» in relazione all'«Eterno», accostandolo al termine *bestemmia*, inaugurando un filone lirico legato alla blasfemia che avrà feconde incidenze sulla tradizione lirica successiva.

Più vicina all'inquieta e tragica blasfemia baudelairiana, segno di una religiosità sofferta, cupa e dolente[16], o ai toni desolati e scabri di Leopardi (si pensi, ad esempio, all'*Inno ad Arimane*)[17], autori nelle cui opere l'ingiuria e l'oltraggio alla divinità divengono espressione di una ricerca metafisica autentica e sofferta e che assumono un peso decisivo sia in una prospettiva religiosa sia teologica, la bestemmia novecentesca è, innanzitutto, voce in cui l'angoscia e il senso della finitezza e della solitudine umana precipitano e si rapprendono. In tal senso essa si profila come gesto con cui la creatura pungola e sprona una divinità che appare vacua e inerte, indifferente e lontana, come nei seguenti versi di Giovanni Testori:

Ma Tu non parli,
non dici.

Sei il Dio sordo;
il Dio muto.

(G. TESTORI, *Nel Tuo sangue I*, vv. 1-4)

[16] Par quasi superfluo indicare come luogo paradigmatico della bestemmia baudelairiana la sezione *Rivolta* nei *Fiori del male* che accoglie tre testi in tal senso emblematici: *Il rinnegamento di San Pietro*; *Abele e Caino*, *Le litanie di Satana*. Sulla religiosità della poesia di Baudelaire segnaliamo gli studi di S. ZEPPI, *Baudelaire e l'inquietudine di Dio. Dalla disperazione alla speranza*, Roma, Edizioni Studium, 2002; B. FONDANE, *Baudelaire e l'esperienza dell'abisso*, Torino, Aragno, 2013; G. CACCIAVILLANI, *Baudelaire. La poesia del male*, Roma, Donzelli, 2003.

[17] Cfr. L. FELICI, *L'Arimane di Leopardi. Dio, il male e la morte*, in M. MILNER, *Satana e il Romanticismo*, op. cit., pp. 39-78.

Come ha scritto Benveniste, «*On blasphème le nom de Dieu, car tout ce qu'on possède de Dieu est son nom. Par là seulement on peut l'atteindre, pour l'émouvoir ou pour le blesser: en prononçant son nom*»[18]. Così, ad esempio, in Ungaretti: «Dio, coloro che ti implorano/ Non ti conoscono più che di nome?» (*La Pietà I*, vv. 18-19). Dinanzi al male e alla morte, di fronte al silenzio e all'apparente indifferenza di Dio, dinanzi alla sua incommensurabilità l'uomo dispone della bestemmia non tanto, o non solo, per invocarlo, per parlargli, quanto per *pensare* il divino: «E per pensarti, Eterno,/ non ha che le bestemmie» (da *La Pietà IV*, vv. 9-10).

Perché la nozione di bestemmia è qui associata al verbo *pensare*, alla nozione di *pensiero*? Per quale ragione la scelta non è ricaduta su un termine più congruo con il termine "bestemmia"? Ad esempio "parlare" o "invocare"? La scelta del verbo, a ben vedere, è come se per ora ponesse tra parentesi o relegasse sullo sfondo proprio la valenza dialogica della bestemmia, che qui, infatti, viene assunta in virtù delle sue limpide potenzialità dialettiche. Accanto a una funzione di tipo relazionale, cioè, la bestemmia ungarettiana assolve soprattutto a una funzione di tipo conoscitivo e analitico. Rappresenta, insomma, come si vedrà, una sorta di scandaglio gnoseologico che il poeta affonda nel baratro oscuro della trascendenza.

Ripercorriamo velocemente le strofe che compongono *La Pietà* ungarettiana, per poi soffermarci sull'ultimo movimento strofico, in cui viene elaborata una vera e propria etica della bestemmia.

Nell'*incipit* del testo il poeta compendia, in un'immagine tanto schietta quanto dolorosa, la propria condizione esistenziale: «Sono un uomo ferito» (I, v. 1). Recluso in un fondo «silenzio» che egli afferma di aver «popolato di nomi» (v. 10), eco vana e infeconda di ciò che si profilava come «inesauribile segreto», lontana cioè da una pronuncia che possa pienamente risuonare in quel silenzio, ora il poeta appare prostrato «in servitù di parole» (v. 12). L'atto poetico, così come la preghiera, attesta il sostanziale fallimento di una comunicazione che non raggiunge il proprio scopo,

[18] É. BENVENISTE, *La blasphémie et l'euphémie*, in *L'analyse du langage théologique: le nom de Dieu. Actes du colloque* organisé *par le Centre International d'Etudes Humanistes et par l'Institut d'Etudes Philosophiques de Rome, Rome*, 5-11 *Janvier* 1969, a cura di E. Castelli, Paris, Aubier, 1969, p. 72.

che non libera dai ceppi dell'angoscia, dal travaglio dell'esistenza, ma che diviene giogo che avvinghia l'uomo e lo tiene prigioniero[19].

La vita si riduce ora a vacue parvenze, a spogli simulacri: «Regno sopra fantasmi» (v. 13). Priva di appigli, l'anima è simile a una foglia secca, «portata qua e là» (v. 15), in balia di un vento il cui suono è paragonato al verso di una «bestia immemorabile» (v. 17). Dio ora è solo un *nome* dietro il quale si nasconde un'alterità ignota e oscura, sconosciuta alla creatura: «Dio, coloro che t'implorano/ Non ti conoscono più che di nome?» (vv. 18-19). Viene qui ribadita la peculiarità di una *parola* inutilmente articolata, una parola senza oggetto, spoglia di ogni referente. Alla creatura non resta che pronunciare un nome dietro cui si nasconde il vuoto. Nella zona finale del primo movimento strofico l'io lirico prorompe in un appello che sfiora la blasfemia: «E compiangici dunque, crudeltà» (v. 32). E non è un caso che nei versi finali il poeta affermi: «Fulmina le mie povere emozioni,/ Liberami dall'inquietudine.// Sono stanco di urlare senza voce» (vv. 37-39): che vorrà dire, come si è visto in precedenza, implorare, cioè, un nome vacuo, un puro *flatus vocis*. Non a caso successivamente il poeta potrà affermare che a dare consistenza ai *nomi* è solo una «fiumana d'ombre», che la parola umana sconta, dunque, un destino di abbandono e di perdita, che in essa abita solo un'ombra vacua e inerte, che la parola infine accoglie solo i segni oscuri della mortalità: «È nei vivi la strada dei defunti// Siamo noi la fiumana d'ombre,/ […] E loro è l'ombra che dà peso ai nomi» (II, vv. 7-8 ss.). La sola memoria che anima il nome, la parola, è una memoria che attiene alla morte, al regno dell'ombra, all'abisso. Così come un'immemoriale distanza si nasconde dietro il nome di Dio, quasi un diaframma che all'uomo non è dato di infrangere, né di scavalcare. Dinanzi a questo ignoto emerge la fonda frattura che separa la creatura dal divino. E veniamo all'ultima strofe della *Pietà*:

[19] Sulla religiosità di quest'inno si veda V. DE MARINIS, *Ungaretti, "uomo ferito", "uomo di pena"*, in «La Civiltà Cattolica», I (1970), pp. 549 e sgg., e M. GRILLI, *Il pathos della parola. I profeti di Israele*, Roma, Paoline Editoriale libri, 2000, pp. 98 e sgg.

L'uomo, monotono universo,
Crede allargarsi i beni
E dalle sue mani febbrili
Non escono senza fine che limiti.

(*La Pietà IV*, vv. 1-4)

Esaurita la carica eversiva e sediziosa che aveva spinto la creatura a levare con tracotante fierezza il suo grido contro il cielo, adesso l'uomo viene ritratto in una luce di uniforme e fiacca immobilità. La sua frenesia cupida e vorace anziché trovare requie non fa che sospingerlo entro angusti e disagevoli confini in cui resta imprigionato. La sua è una condizione di precaria indigenza che lo espone al pericolo del crollo, di una rovinosa caduta nell'abisso:

Attaccato sul vuoto
Al suo filo di ragno,
Non teme e non seduce
se non il proprio grido.

(*La Pietà IV*, vv. 5-8)

È «per sfidare Dio», come scrive Nicolás Gómez Dávila, che «l'uomo gonfia il proprio vuoto»[20]: solo un appiglio labile tiene l'uomo sospeso sul baratro. Egli, oramai, consuma la propria esistenza in una dimensione egotica da cui è espulsa ogni alterità. L'uomo, solo di fronte a se stesso, «Non teme e non seduce/ se non il *proprio* grido»: si faccia intanto attenzione alla sostanza di questo grido, a ciò che esso è *divenuto*. Il grido qui pare aver smarrito quella potente cifra dialogica che lo caratterizzava (quella che, ad esempio, connota le urla-fulmini della lirica *Solitudine*), per regredire a mero soliloquio. Quel timore, per cui il grido si inabissava dinanzi a un'alterità opaca e imperscrutabile (le «mie *urla*» «Sprofondano/ impaurite»), adesso è solo un fioco riverbero, la proiezione fievole di un'identità introflessa e smarrita.

[20] N. GÓMEZ DÁVILA, *In margine a un testo implicito*, a cura di Franco Volpi, Milano, Adelphi, 2001, p. 74.

Come si ricorderà, in una fase anteriore della ricerca ungarettiana, le urla *sorgevano incontro* alla trascendenza, erano cioè rivolte a un *tu*, esprimevano insomma un'autentica tensione dialogica; ora, invece, quel grido sussiste in una dimensione prettamente autoreferenziale, delineandosi come mera proiezione di un egotismo arido e infecondo.

Di fronte ai suoi mortali limiti, chiuso in un'esistenza che in sé più non trova giustificazione alcuna, nell'angoscia del divenire che erode e macera ogni cosa, allora l'uomo

Ripara il logorio alzando tombe,
E per pensarti, Eterno,
Non ha che le bestemmie.

(*La Pietà IV*, vv. 9-11)

Trincerandosi dietro il frutto della propria febbrile operosità, egli si illude di eludere la morte. La tomba, metafora della monumentalità di un'opera che dà l'illusione della persistenza e della durata, assurge a garanzia contro il deteriorarsi di ogni cosa. Così, «stretto fra cose mortali», in una «fiumana d'ombre», soffocato quasi dalla propria umanità oscura e dolente, nella cognizione lucida delle sue anguste imperfezioni, al culmine della sua incompiutezza, l'uomo giunge a riflettere sull'«Eterno», a misurarsi con esso, per poi con esso scontrarsi, proprio nell'attimo in cui gli si spalanca dinanzi l'esorbitante divario che dall'Eterno lo separa.

Se in un celebre frammento la sfolgorante visione dell'«immenso», illuminando la creatura, pareva quasi redimerla dalla sua oscurità mortale («M'illumino/ D'immenso»)[21], qui la cognizione dell'eterno giunge, invece, a umiliarla, sigillandola e facendola arretrare ancor di più entro gli angusti e cupi confini della sua mortalità: «Più non abbagli tu, se non uccidi?» (*La Pietà III*, v. 3). La teofania è visione

[21] G. UNGARETTI, *Mattina*, in ID., *L'Allegria*.

abbacinante che coincide con la morte. Non più latrice di una luminosità redentrice, ora l'alterità è bagliore che sorge per uccidere.

Si pensi, di contro, all'attonito, seppur angoscioso stupore che pervade Leopardi o Pascal dinanzi al pensiero dell'*infinito*[22]: quello sbigottimento metafisico qui si tramuta in una rancorosa ostilità, nella dolente percezione dei propri limiti, avvertiti come ancor più gravosi nella cognizione di ciò che non ha fine. La scoperta di questa discrepanza abissale, tuttavia, non comporterà nell'uomo il prevalere di un duro antagonismo, né il senso di un'altera rivalsa, nei termini in cui ne avevano discorso, seppur nelle forme di un ateismo aspro e dolente, Nietzsche[23] e poi Sartre[24], sfociando piuttosto in un atteggiamento che potremmo definire di *disforia estatica*: l'allibito, amaro stupore dell'uomo si colora, cioè, di una nota di inquieto livore, caricandosi quasi di un'ostinazione risentita nei confronti del divino: «l'eternità è vissuta come uno scacco alla volontà»[25], come direbbe Severino, essa è idea *inflessibile* che la mente dell'uomo non giunge ad assimilare, confine contro cui si

---

[22] Si legga, ad esempio, questo celebre passo di Pascal: «L'uomo contempli, dunque, la natura tutt'intera nella sua alta e piena maestà, allontanando lo sguardo dagli oggetti meschini. Miri quella *luce sfolgorante*, collocata come una lampada eterna a *illuminare* l'universo; la terra gli apparisca come un punto in confronto dell'*immenso* giro che quell'astro descrive, e lo riempia di stupore il fatto che questo stesso vasto giro è soltanto un tratto minutissimo in confronto di quello descritto dagli astri roteanti nel firmamento. E se, a questo punto, la nostra vista si arresterà, l'immaginazione vada oltre: si stancherà di concepire prima che la natura di offrirle materia. Tutto questo mondo visibile è solo un punto impercettibile nell'ampio seno della natura. Nessun'idea vi si approssima. Possiamo pur gonfiare le nostre concezioni di là dagli spazi immaginabili: in confronto della realtà delle cose, partoriamo solo atomi. È una sfera infinita, il cui centro è in ogni dove e la circonferenza in nessun luogo. Infine, *è il maggior segno sensibile dell'onnipotenza di Dio che la nostra immaginazione si perda in quel pensiero*» (la citazione è tratta da B. PASCAL, *Pensieri*, Torino, Einaudi, 1962: corsivi nostri).

[23] È celebre l'asserzione nietzschiana rispetto all'inesistenza di Dio: «Se Dio esistesse, come potrei tollerare di non essere Dio io stesso?» (F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, in ID., *Opere*, ed. it. diretta da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, vol. VI, tomo I, Milano, Adelphi, 1968, p. 100). Come osserva Franz Rosenzweig, «La storia della filosofia non aveva mai visto un ateismo come quello di Nietzsche. Egli è il primo pensatore il quale non soltanto è ateo teoricamente, ma ben più correttamente e secondo l'uso teologico del termine "nega" Dio. Anzi, ancora più esattamente lo *bestemmia*. Poiché la famosa frase: "Se Dio esistesse, come potrei tollerare di non essere Dio io stesso?" ha il significato di una bestemmia, di una bestemmia violenta […] Mai un filosofo aveva retto il confronto faccia a faccia con il Dio vivente al punto di parlare in questo modo. Il primo uomo reale della filosofia era anche il primo che vedeva Dio faccia a faccia, sia pure per negarlo. Infatti quella frase è la prima negazione filosofica di Dio nella quale Dio non sia indissolubilmente connesso al mondo» (F. ROSENZWEIG, *La Stella della redenzione*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, p. 19). Cfr. anche H. DE LUBAC, *Feuerbach e Nietzsche* in ID., *Il dramma dell'umanesimo ateo*, vol. II, Milano, Jaca Book, 1992, pp. 48 e sgg.

[24] Cfr. V. FRANCO, *I possibili e la libertà, Jean-Paul Sartre*, in EAD., *Etiche possibili. Il paradosso della morale dopo la morte di Dio*, Roma, Donzelli, 1996, pp. 97-133.

[25] E. SEVERINO, *Intorno al senso del nulla*, Milano, Adelphi, 2013, p. 35.

scontra il *pensiero* dell'uomo sigillato nella propria mortalità dolente. Ed è in tale frangente che la creatura ricorre alla bestemmia, da intendersi ora non solo come oltraggio al nome di Dio, ma come vera e propria espressione di un tumultuoso fermento conoscitivo, di un aspro rovello gnoseologico.

La bestemmia, in tal senso, assurge a formula, a strumento di analisi e di conoscenza, diviene scandaglio gettato nell'abisso della trascendenza, discorso che dialetticamente mira a ricondurre l'opaca e incommensurabile ontologia divina entro le anguste griglie del pensiero e della conoscenza umana. In questa prospettiva il discorso blasfemo si pone anche come strumento dialogico che tenta di correggere quell'irriducibile asimmetria relazionale che contrassegna il rapporto con la Trascendenza: «E per pensarti, Eterno,/ Non ha che le bestemmie». L'uomo, detto altrimenti, si pone ora in una sorta di *contemplazione blasfema* di Dio.

Il verbo «pensare», in questo caso, esprime difatti sia l'atto di contemplare il divino sia l'azione dell'uomo colto nel momento in cui si *misura* con ciò che eccede i suoi limiti, soverchiandoli. Pensare è qui inteso anche come *soppesare*, e allude alla brama che attanaglia l'uomo di comprendere la divinità e di ricondurla entro gli angusti e fragili confini mortali. In entrambi i casi all'uomo non resta che la bestemmia per accostarsi a ciò che non *comprende*, ma che ora, almeno, è in grado di *nominare* e, dunque, di *pensare*.

Rovesciando la formula di Pasolini citata in precedenza, potremmo dire che proprio la bestemmia ha, dunque, permesso all'uomo di *violare semanticamente la nozione di Dio*[26] e, cioè di conoscerlo, di rappresentarlo. In tale prospettiva essa nasconderebbe, però, un'insidia concettuale, il rischio cioè che nella nominazione blasfema il divino si converta in feticcio, degradi a simulacro, divenga cioè oggetto di un «pensiero idolatrico», nei termini in cui ne ha parlato Jean-Luc Marion:

[26] Laddove Pasolini, riferendosi alla ricerca metafisica ungarettiana in *L'Allegria*, parlava di un Dio che «è ancora impersonale, nozione non ancora semanticamente violata» (P. P. PASOLINI, *Un poeta e Dio*, in ID., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, p. 254).

L'idolatria cerca di dire bene ciò che il blasfemo dice in male; il blasfemo *male*dice ciò che l'idolatria crede di dire bene; sia l'uno che l'altra non si rendono conto di dire lo stesso nome; bene o male qui poco importa, dato che tutto sta nel decidere se un nome proprio può appropriarsi di Dio trasformandolo in un "Dio"; la bestemmia inconscia dell'idolatria, dunque, può essere denunciata autenticamente solo se nello stesso tempo si smaschera l'idolatria incoerente della bestemmia. È solo sulla base di un concetto che Dio sarà, equivalentemente, negato o provato, e sarà quindi considerato alla stregua di un idolo concettuale, omogeneo al terreno concettuale in generale[27].

Il rischio, tuttavia, è eluso nel momento in cui oggetto della bestemmia non sarà un Dio connotato metafisicamente, bensì il Dio incarnato, il Dio fatto carne, il Cristo. Seguendo il ragionamento di Marion:

Per guadagnare un pensiero non idolatrico di Dio, il solo che sia capace di liberare "Dio" dalle virgolette, emancipando la sua apprensione dalle condizioni poste dall'onto-teo-logia, bisognerebbe dunque arrivare a pensare Dio al di fuori della metafisica, per lo meno nella misura in cui quest'ultima, con la bestemmia (la prova), conduce immancabilmente al crepuscolo degli idoli (ateismo concettuale)[28].

La bestemmia sfuggirà alla logica di un «pensiero idolatrico» qualora sia rivolta non al Dio trascendente, bensì al Cristo, al Dio incarnato e espulso nell'immanenza, a un Dio estraneo a ogni orizzonte metafisico. In tal senso, l'immagine del Cristo, piuttosto che sembianze idolatriche, assume le limpide fattezze di un'*icona*, laddove in essa paradossalmente si rende visibile proprio la divinità colta nella sua lontananza imperscrutabile[29]:

Ora che osano dire
Le mie blasfeme labbra:
Cristo, pensoso palpito,

---

[27] J.-L. MARION, *Dio senza essere*, Milano, Jaca Book, 1984, p. 55.
[28] J.-L. MARION, *L'essere, l'idolo, il concetto*, in *Di-segno. La giustizia nel discorso*, a cura di Gianfranco Dalmasso, Milano, Jaca Book, 1984, p. 203. Di Jean-Luc Marion si veda anche il saggio *L'idolo e la distanza*, Milano, Jaca Book, 1979.
[29] Scrive Marion: «Al contrario dell'idolo, che misurava la magra della nostra mira, l'icona sposta i limiti della nostra visibilità commisurandola a quella che le è propria, cioè alla sua gloria. Essa ci trasforma nella sua gloria, facendola risplendere sul nostro viso che le fa da specchio; ma uno specchio bruciato da questa stessa gloria, che si trasfigura di invisibile e che, a forza di essere saturata al di là di se stesso da questa gloria, ne diventa, esattamente anche se imperfettamente, l'icona: visibilità dell'invisibile come tale» (J.-L. MARION, *Dio senza essere*, op. cit., pp. 37-38).

Perché la tua bontà
S'è tanto allontanata?

(G. UNGARETTI, *Mio fiume anche tu* I, vv. 24-28)

Ora il divino, seppur lontano e inattingibile, non è ignoto: è il Dio incarnato, il Dio della chenosi e della croce. Ora la divinità è ben riconoscibile, invocata con un nome specifico, coincidente con quello di Cristo. L'allocuzione dispone, adesso, di un *referente* preciso, pur se ancora non sanata appare la frattura che separa l'uomo dalla divinità. Ciò, come osserva Ossola, implicherà «non mediazione del Cristo», quanto, piuttosto, cognizione dolorosa dell'«assenza» di Dio, non redenzione e riscatto, «ma blasfema rovina»[30]. L'incontro con il Cristo, in questi termini, anziché placare le afflizioni e le angosce dell'uomo, ne esaspererà (fertile, qui, la lezione del modello teologico di Bonhoeffer) l'angosciosa inquietudine. Il Cristo di Ungaretti, infatti, non è quello della parusia, dell'avvento glorioso e della resurrezione, ma è il Dio della croce, il Dio della chenosi. È il Dio di Dostoevskij e di Holbein, il Dio di Hebbel e di Jean Paul, il Dio di Michelangelo. Ed è proprio riflettendo sulla *Pietà* michelangiolesca che Ungaretti abbozzerà una limpida *theologia crucis* il cui fulcro concettuale non risiede tanto nella gloria della resurrezione, quanto piuttosto nella corruzione e nel deteriorarsi della carne di Dio, laddove la natura del Cristo viene percepita in tutta la sua dolente, oscura corporeità:

Quando Michelangelo rappresenta nella sua ultima opera, la *Pietà Rondanini*, Cristo, Cristo è un corpo disanimato, un corpo vuoto […] Michelangelo vede se non orrore […]. L'idea di risurrezione è un'idea che non si arriva ad assimilare. C'è sempre nella sua opera, come in sé, un'assenza, e quell'assenza produce vertigine […] che sarebbe come la definizione materiale, spaziale, dell'assenza dell'essere[31].

[30] C. OSSOLA, *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1982, II ed., p. 311.
[31] G. UNGARETTI, *Note* a *Sentimento del Tempo*, in ID., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1969, p. 534.

Nella *Pietà* michelangiolesca Ungaretti avverte la vertigine del vuoto, l'orrore dell'assenza. L'immagine scultorea comunica al poeta un profondo *horror vacui* che si sprigiona dal corpo «disanimato» del Cristo, che marchia le carni del Verbo, del *logos* svuotato e impallidito dinanzi al nulla della morte. Come scrive Pietro Coda:

> Gesù […] per la fede cristiana non è solo il Logos fatto carne, la Parola definitiva di Dio all'umanità […] Ma è anche Colui che si "svuota" di Sé […] sino a tutto donare sul legno della croce – anche Dio in Sé. Anzi, la rivelazione di Dio compiutasi nel Logos fatto carne s'attua precisamente attraverso questo suo libero e attivo spogliamento di Sé[32].

Nel processo chenotico, in questa spoliazione di Dio in Cristo, «il Logos e il nulla vengono a coincidere»[33], il vuoto abita le carni del Verbo, annichilendolo. Michelangelo rappresenta il Dio morto, il cadavere della divinità, il corpo morto di Dio da cui il *poeta* Ungaretti preferirà, però, volgere lo sguardo. Egli, infatti, perverrà a riscattare liricamente l'oscura e perturbante corporeità del Cristo (che invece, come vedremo, diverrà il fulcro del discorso lirico di autori come Pasolini e Testori), sublimandola in una dimensione corale che fa appello al dolore e alle angustie terrene trasfigurate in una luce cristica e creaturale in cui predomina l'elemento soteriologico. Il canto ungarettiano assumerà, allora, quasi le sembianze dell'inno di lode[34].

Nei tre movimenti in cui si articola il componimento *Mio fiume anche tu*, si assiste a un graduale processo di avvicinamento della creatura al divino, che sfocia in accorata partecipazione alla dolente umanità del Cristo. Dalla desolata constatazione dell'allontanamento della divinità, si giunge alla solida consapevolezza dell'amore del Cristo per l'uomo: in questi termini *Mio fiume anche tu* può essere considerato una sorta di trittico in cui si raccontano le fasi di una sofferta conversione:

---

[32] P. CODA, *Il logos e il nulla. Trinità, religioni, mistica*, Roma, Città Nuova, 2004, p. 11.
[33] *Ibidem.*
[34] Come già aveva osservato Pasolini, nell'«inquietudine religiosa» di Ungaretti «si può rinvenire quella che è forse la sua maggiore individuazione di poeta, la disposizione all'inno» (P. P. PASOLINI, *Un poeta e Dio*, op. cit., p. 360).

Cristo, pensoso palpito,
Astro incarnato nell'umane tenebre,
Fratello che t'immoli
Perennemente per riedificare
Umanamente l'uomo,
Santo, Santo che soffri,
Maestro e fratello e Dio che ci sai deboli,
Santo, Santo che soffri
Per liberare dalla morte i vivi,
D'un pianto solo mio non piango più,
Ecco, Ti chiamo, Santo,
Santo, Santo che soffri.

(G. UNGARETTI, *Mio fiume anche tu III*, in ID., *Il Dolore*, vv. 6-17)

Dalle urla-fulmini al «grido senza voce», alla bestemmia, ecco che il canto erompe, sciogliendosi, infine, in un appello commosso, in un'invocazione tenera e accorata. In quell'«Ecco, ti chiamo» si avverte nitidamente la forza allocutoria di una voce che, lungamente rattenuta, in «roccia di gridi», in grumo sonoro, in grido introflesso e solitario, si sfalda, sgorga e d'improvviso zampilla in un pianto, non già individuale ma coralmente vissuto. La solitudine e l'abbandono scontato dall'uomo, quel «grido unanime», quel grumo ora si dilatano, si sciolgono in parola, in un pianto corale, e divengono la misura della ritrovata umanità della creatura: dal tragico vigore di un urlo blasfemo, ferino, bestiale alla carità di una *parola* finalmente umana[35].

2. *L'icona deturpata: la lirica novecentesca tra ateismo, invocazione e bestemmia*

Voi, da preghiera e bestemmia e preghiera
affilati coltelli
del mio
silenzio[36].

(P. CELAN)

[35] Il pianto della creatura si confonde in questo caso con il grido del Cristo. Il dolore umano è quello di Dio appartengono al mistero che accomuna la creatura e il creatore.
[36] P. CELAN, …*Mormora la fontana*, in ID., *La rosa di Nessuno*, vv. 1- 4.

Anche la bestemmia e la preghiera si giustificano nello stesso istante. Quando le proferite insieme, vi avvicinate al rappresentante supremo dell'Equivoco[37].

(E. M. CIORAN)

Bisogna che l'essenza divina sia corrotta da molto tempo se mettiamo in dubbio la sua salute e la sua virtù. Dio non è più presente; nemmeno le nostre bestemmie riescono a rianimarlo[38].

(E. M. CIORAN)

Ungaretti nel '900 assume allora, per il discorso che qui ci interessa, quasi il ruolo di teoreta della bestemmia, ma non di *bestemmiatore*. Invano, difatti, cercheremmo nel *corpus* della sua opera lirica una poesia o anche un solo verso che possa essere giudicato come ingiurioso nei confronti di Dio. La sua poesia si impone come potente rappresentazione tematica della nozione di bestemmia, ma difficilmente potremmo considerarla blasfema. Più giusto sarebbe affermare che egli elabora una vera e propria etica della bestemmia, ne sottolinea, cioè, la cifra autenticamente *religiosa*, laddove essa in qualche modo sembra favorire e rendere possibile il dialogo tra gli uomini e Dio.

La teoresi ungarettiana sulla bestemmia verrà decisamente convertita in prassi da alcuni poeti novecenteschi: dolenti e scabri bestemmiatori (si pensi a Caproni e a Testori), ma, anche, retori scaltri e smaliziati che incuneano formule e frasi blasfeme come limpide tessere all'interno del loro discorso lirico. Tradizioni poetiche successive radicalizzeranno, così, la vocazione dialogica della bestemmia, utilizzata ora in un'accezione prevalentemente dialettica, esasperandone la cifra conflittuale ma, nel contempo, perfezionandone impianto speculativo e tessiture retorico-stilistiche.

Si veda, ad esempio, Zanzotto:

[37] E. M. CIORAN, *Lacrime e santi*, Milano, Adelphi, 1990, p. 89.
[38] Ivi, p. 73.

Tu stolta eternità, mai vinta
adorante bestemmia,
polvere che si ribella, cielo
a me strappato, tu
viscere sempre gemebonde, terra…

(A. ZANZOTTO, *Spazio e spazio ancora mi confonde*, in ID., *Vocativo*, vv. 18-22)

Si noti la contiguità testuale, di ungarettiana memoria, dei due termini «eternità» e «bestemmia». Ma si faccia piuttosto attenzione all'efficacia dei dispositivi retorici prescelti per connotare il termine «eternità», immagine che, nell'economia del testo, assume una limpida concretezza figurativa, sia per i toni in cui il poeta a essa si rivolge, declinati nelle forme di una confidenziale apostrofe, sia per il ricorso alla personificazione: «*Tu stolta* eternità»[39]. Proprio l'aggettivo prescelto in riferimento alla parola «eternità» ne accentua la connotazione antropomorfa, determinando, inoltre, la radicale degradazione simbolica e il corrosivo abbassamento concettuale della nozione stessa di «eterno». L'epiteto «stolto», infatti, uno dei più vitali sia in ambito veterotestamentario sia evangelico, è utilizzato, ad esempio, nei *Salmi* per definire l'uomo ateo, l'empio che rifiuta Dio o che ne nega l'esistenza[40]. È chiaro, dunque, che l'assunzione di tale parola in riferimento alla nozione di *eterno* ne intacca ogni valenza simbolico-semantica, assumendo un significato decisivo e dirompente nell'economia del discorso. Zanzotto forgia un sintagma dall'aspro valore ossimorico, che scompiglia radicalmente le coordinate assiologiche e il regime simbolico/concettuale entro cui si incastrano, dunque, sia la nozione biblica di «stolto» sia quella di «eternità». Siamo al cospetto di un'operazione che adultera e inquina il valore e il significato stesso di due nozioni centrali nelle grandi narrazioni bibliche, così come nell'immaginario e nella tradizione teologica e religiosa.

[39] Secondo Uberto Motta, in questa poesia «pare dominare rispetto a ogni forma di ipotetica effrazione dell'immanente una lucida e angosciosa nota di tormento umano, che si avverte nel solco del proprio affanno interiore come in prossimità dei modi biblici della dannazione e della perdita dell'Eden» (U. MOTTA, *Ritrovamenti di senso nella poesia di Zanzotto*, Milano, Vita e Pensiero, 1996, p. 32).
[40] «Lo stolto pensa: "Non c'è Dio"./ Sono corrotti, fanno cose abominevoli:/ nessuno più agisce bene [*Salmo* 14 (13)].

Il verso 19 culmina in un'immagine dal sorprendente rilievo espressivo: in quella «adorante bestemmia» si attiva, infatti, un folgorante cortocircuito semantico che trasfigura la nozione stessa dei due termini, inquinandone radicalmente le valenze simboliche e concettuali. Nelle forme di uno sconcertante e paradossale innesto, collimano e stridono due immagini che a poco a poco, tuttavia, paiono incastrarsi e fondersi, amalgamandosi in un raffinatissimo crogiuolo retorico che fa leva sulle figure dell'ossimoro e della sineddoche qui utilizzate in efficace sinergia. L'«adorante bestemmia», ossimoro sorprendente, allude per sineddoche all'uomo religioso o, meglio, a una distorta e adulterata vocazione religiosa nell'ambito della quale la bestemmia si profila come irriducibile e unica modalità interlocutoria (e, non a caso il poeta dice: «*mai vinta*/ adorante bestemmia»), che ha come paradossale finalità il culto, la venerazione, l'*adorazione* dell'*eternità*.

In pochi versi il poeta compendia la logica e il significato che animano la bestemmia lirica novecentesca: laddove Ungaretti ricorre al discorso blasfemo come scandaglio conoscitivo, Zanzotto, in uno di quei rari, «fulminei, fugacissimi riagganci cristiani»[41] che è dato riscontrare nella sua opera, ne recupera e ne mette in luce la paradossale valenza *religiosa*.

Il motivo della bestemmia ritorna in un'altra poesia di *Vocativo*:

Quando paralizzata
la mano regge la fronte e la fulva
verticale bestemmia
cieli di perlati atolli incinera.

(A. ZANZOTTO, *Campèa*, in ID., *Vocativo*, vv. 24-27)

Qui l'io lirico è colto in una condizione di dolente infermità, come raggelato in una melanconica inerzia: la mano paralizzata ne «regge la fronte», in una posa che

[41] G. SOMMAVILLA, *Il bello e il vero. Scandagli tra poesia, filosofia e teologia*, Milano, Jaca Book, 1996, p. 206.

potrebbe rinviare alla celebre incisione di Albrecht Dürer. È a questo stato di oscuro languore che si contrappone l'irruenza vigorosa di quella «verticale bestemmia». Essa ora risuona in un limpido fulgore, giungendo sino al cielo, incenerendolo. Dalla mestizia taciturna e pensosa dell'io lirico coagula e riaffiora a poco a poco l'eco fulgida e corrosiva della bestemmia. Alla paralisi che raggela il soggetto, alla sua catatonica inerzia fa da contrappunto l'inquieto e limpido dinamismo di una voce che ora si leva come distruttiva vampa, annichilendo il cielo. Qui la bestemmia è definita *verticale*, a denotarne l'ascensionale moto, il suo procedere dal basso verso l'alto, in una corrosiva allusione alla spazialità gerarchica in cui si compie la sua parabola, tesa verso quei «cieli di perlati atolli»: la raffinata metafora allude forse alla purezza di un luogo inviolato, al gemmato candore delle nubi, *atolli* del cielo, simbolo qui di un'aurorale purezza. Ed è negli intatti recessi di quel luogo che la bestemmia irrompe, che quella voce *incinera* lo spazio incorrotto del cielo. Essa ora varca la *soglia dell'eterno*, il bordo stesso su cui si era in precedenza rotta la voce di Baudelaire, il punto esatto nel quale sbiadiva morendo il suo *ardente singhiozzo*[42]. È quello anche il diaframma contro cui si erano infrante le *urla-fulmini*, il grido *folgorante* di Ungaretti[43]. Essa penetra uno spazio sino ad allora inviolato, rompe l'ostacolo che ne precludeva l'accesso, contro cui nulla avevano potuto né il dirompente ardore del grido che riecheggia nei *Fari* né la fòlgore irruente nel cui fuoco era insorto l'urlo ungarettiano.

La parola blasfema di Zanzotto non si arena nel silenzio, né decade tramortita, dissolvendosi in fioco languore. Essa non è parola che implode, arsa dal suo stesso fuoco, o che incenerisce dinanzi all'ustorio e abbacinante sguardo dell'Altro. Essa, invece, ascende per risuonare nel cielo e distruggerlo[44]. Quella bestemmia ruba il

---

[42] «*Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage*/ *Que nous puissons donner de notre dignité*/ *Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge*/ *Et vient mourir au bord de votre eternité*!» (C. BAUDELAIRE, *Les Phares*, in ID., *Les Fleurs du Mal*, vv. 41-44).

[43] «Ma le mie urla/ feriscono/ come fulmini/ la campana *fioca*/ del cielo/ Sprofondano/ impaurite» (G. UNGARETTI, *Solitudine*, in ID., *L'Allegria*).

[44] L'incursione avviene, dunque, *contro* il cielo, in un attacco che tenta di annichilire lo spazio celeste, di eroderne l'inesplorata essenza. Alcuni interpreti leggono, invece, la funzione di questa bestemmia come modalità allocutoria cui ricorre il soggetto lirico per *raggiungere* il nulla di Dio, la sua inesistenza, per indicarne l: «si celebra talvolta anche qui, con una certa strana fierezza, il "ricchissimo nihil" e una "terra

fuoco agli dèi: è questo il furto della fòlgore che ora ascende dalla terra per fulminare il cielo e incenerirlo. Quella bestemmia è *fuoco* che intacca la «Barriera divina», nei termini in cui ne ha parlato Emanuele Severino:

> La Barriera è l'Ordine immutabile della natura. Solo se la penetra, la sfonda, la squarta, e comunque la fa arretrare, [l'uomo] può liberarsi un poco alla volta del suo *peso* e ottenere ciò che egli vuole. […] La Barriera divina vive inviolata solo se uccide l'uomo; l'uomo vive soltanto se uccide Dio. Il fuoco è il simbolo essenziale della potenza divina; e Prometeo ruba il fuoco – uccide l'inviolabilità degli dèi – per darlo all'uomo[45].

Laddove la voce di Baudelaire *moriva* nei pressi di questa *Barriera* e il fulmineo grido ungarettiano *sprofondava impaurito* dinanzi alla «campana fioca/ del cielo», al «*Tremendum-Fascinans*»[46] del sacro, di ciò che è inviolabile e interdetto, la bestemmia di Zanzotto «uccide l'inviolabilità degli dèi»[47], distrugge quel confine, incenerisce la barriera divina: essa si apre un «varco nella Barriera dell'Inflessibile, che si presenta alla volontà come la dimensione della Potenza suprema, demonica, *divina*»[48] (e vedremo come tale incursione non sia che il preludio dell'uccisione di Dio, il primo passo verso la distruzione della divinità, la tragica prefigurazione del *deicidio*: «verticale bestemmia/ cieli di perlati atolli incinera»).

Si osservi, intanto, come l'impianto sintattico-retorico del verso assuma una limpida funzione strumentale nell'ambito del discorso: l'impiego dell'anastrofe (tramite cui l'oggetto viene anteposto al verbo: *cieli*/*incinera*), incrociata con l'iperbato (con cui il complemento «di perlati atolli» viene incastonato tra l'oggetto: «cieli», e il predicato: «incinera») genera una raffinatissima sinchisi: «verticale bestemmia/ CIELI *di perlati atolli* INCINERA». È, così, ottenuto un ingorgo sintattico

---

cieca a ogni tentazione d'alba", immaginando una "verticale bestemmia" che "incinera cieli", come per indicare da dove il nihil ha origine: dalla "morte di Dio"» (G. CAPOVILLA, *Uomo contemporaneo, terra irredenta*, in ID., *Redenzione e riconciliazione*, Milano, Jaca Book, 1983, p. 61).

[45] E. SEVERINO, *La potenza dell'errare. Sulla storia dell'Occidente*, Milano, BUR, 2014, p. 45.

[46] *Ibidem*.

[47] *Ibidem*.

[48] Ivi, p. 95.

che determina un'efficace dislocazione sintagmatica nella pregnante adiacenza dei termini: «cieli» e «bestemmia». L'impianto strutturale del discorso in tal modo acuisce e potenzia l'entità della collisione semantica nonché la sovrapposizione simbolica tra le due nozioni.

In una fase precedente della sua ricerca anche Zanzotto, in un testo che vale la pena riprendere, aveva tematizzato la sconfitta della voce, la sua *combustione*, il suo raggrumarsi in cenere:

voci oscure come le mie *ceneri*
e strade ch'io vidi precipizi,

viaggiai solo in un pugno, in un seme
di morte, *colpito da un dio*.

(A. ZANZOTTO, *Arse il motore*, in ID., *Dietro il paesaggio*, vv. 23-26: corsivi nostri)

Ora la *voce* dell'io non è più *oscura*, né si effonde come sostanza fragile e cinerea, non è questa la voce di un soggetto «colpito da un dio», l'illividita eco che decade, sbiadendo nel vuoto. Quella voce è divenuta «verticale bestemmia», compatto grido lanciato contro il cielo, ponderata parola che ascende in calibrato volo. La voce dell'io sembra essersi, qui, riappropriata del proprio potere ustorio, della propria abbacinante violenza: e proprio la *bestemmia* ora consente alla voce creaturale di dispiegarsi nella sua potenza, in tutto il suo limpido fulgore. Quel *fuoco* che in una precedente fase inceneriva, facendola implodere, la parola stessa, sbriciolandola, adesso si profila come la cifra limpida e vigorosa che la anima. Eppure, quella voce, l'eco blasfema che incenerisce il cielo, non è qui espressione di una *hýbris* sfrontata, il segno in cui si alienano colleriche pulsioni: qui la bestemmia nasce entro i confini di una riflessività austera, di un'ascesi rigorosa, da una condizione di dolente stasi, «quando paralizzata/ la mano regge la fronte»: essa è il frutto limpido che si schiude nella pensosa solitudine del soggetto.

L'io lirico di Zanzotto è un io raggelato e melanconico, un io *riflessivo*, nel cui spazio insorgerà una *parola* efficacemente dialettica, un *logos* potente tramite il quale egli giungerà a minacciare e a corrodere il cielo. La bestemmia qui non è segno in cui coagula una distruttiva pulsione, non è voce greggia, parola infeconda e scabra. Essa è, invece, parola *ana-litica*, *discorso* rigoroso che sembra dipanarsi dalle robuste maglie del *pensiero*, incastrandosi entro solide griglie speculative, all'interno di ben ponderate coordinate dialogiche. È la nozione di *logos*, il concetto stesso di *ratio* che incarna la sua «verticale bestemmia»: limpido archetipo di un pensiero che fonda le proprie argomentazioni sul *nulla*, sull'impensabile, su ciò che non è possibile pensare: la distruzione del presupposto, l'erosione del fondamento, *oltre* il quale quella voce ora si propaga e risuona in pienezza. L'eco blasfema scavalca la *barriera* del divino, demolendola. Essa ora palpita e vibra sulle macerie di Dio, illumina il suo nulla; devastando lo spazio del sacro, *incenerendolo*, essa compiutamente incarna la paradossale cifra ontologica di un ente che *esiste al di là* Dio, *oltre* l'ipostasi suprema, *nonostante* la sua morte. Quella bestemmia è gesto che implica la distruzione del *fondamento* assoluto oltre il quale si dispiega il vuoto, eppur limpida risuona la voce dell'uomo. Ed è questa la voce che *profana* lo spazio del sacro, che vìola ciò che è interdetto, che lo interpella, sfidandolo, per poi distruggerlo: «E se il profano, in quanto costituito da parole *emancipate*, fosse solo una sfida al silenzio divino?»[49]. In questa domanda di Jabès emerge la logica che guida la «verticale bestemmia» di Zanzotto. Essa è *parola emancipata* dall'orrore del nulla, eco profana che, nel *nominare* Dio, lo distrugge. La bestemmia consegna l'Assoluto alla *temporalità*: è questo il senso di quella *profanazione*. In essa *ha luogo* il linguaggio che dice il nome di Dio e che lo consegna all'immanenza, che lo nomina nell'attimo stesso della sua morte. In tal senso la *bestemmia* è esperienza di una duplice morte: quella di Dio e quella della voce creaturale che poi *nel* nulla di Dio risorge. La bestemmia è voce che sorge *col* nulla, che in esso risuona in sfolgorante pienezza. Essa costituisce, in tal modo «il negativo fondamento della propria negatività»: nella

[49] E. JABÈS, *Il libro della sovversione non sospetta*, op. cit., p. 56.

negazione assoluta del presupposto essa assurge «a più originale e *negativo* (cioè abissale) fondamento metafisico»[50]. Essa, cioè, sperimenta «come *nulla* l'evento originario»[51] del suo stesso insorgere, profilandosi come lo «*shifter* [il deittico] supremo che permette al pensiero di fare l'esperienza dell'aver-luogo del linguaggio e di fondare, con ciò, la dimensione dell'essere nella sua differenza rispetto all'essente»[52]. La bestemmia è, cioè, luogo di un'apertura originaria entro cui la parola umana diviene voce *prosciolta* dai gorghi oscuri del divenire, eco *assoluta* che nel suo nominare *sfonda* la barriera dell'ineffabile, scavalca il diaframma dell'interdetto e che, nel suo *nominarlo*, lo abolisce in quanto *significato*, incenerendolo.

Nella «verticale bestemmia» di Zanzotto è compendiata proprio la logica che governa e muove la blasfemia lirica novecentesca. Essa non si impone soltanto in funzione catartica, ma, come si è avuto modo di osservare altre volte nel corso del nostro lavoro, assume un ruolo essenzialmente dialettico nell'ambito dell'accidentata relazione tra uomo e Dio. Procedendo nell'indagine, vedremo come la retorica blasfema assuma sovente le forme rigorose di un limpido ragionamento filosofico: in argomentazioni caustiche e stringenti il discorso lirico si snoda in inferenze culminanti in un inattaccabile capo d'accusa che pone il divino dinanzi alle sue colpe, mettendone efficacemente in luce le aporie, le radicali contraddizioni. O, al contrario, la bestemmia giungerà a profilarsi come appello tramite cui l'io lirico tenta di strappare il divino alla sua inesistenza, come formula atta a redimere e a salvaguardare la divinità dall'erosione del nulla, dall'abbaglio del vuoto in cui essa sembra sgusciare.

Di fronte al male e all'angoscia del vuoto, pur di non negarne l'esistenza, l'uomo bestemmia Dio, pur di non rinunciarvi, oltraggia il suo nome, lo ingiuria. Nella bestemmia lirica del '900 vi è spesso questo aspetto paradossale: essa viene proferita non solo in una catarsi liberatoria, ma soprattutto per destare Dio dal torpore del

[50] G. AGAMBEN, *Il Linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Torino, Einaudi, 2008, p. 75.
[51] Ivi, p. 93.
[52] Ivi, p. 105.

nulla, dalla sua catatonica inerzia, quasi diremmo per salvarlo dalla «nullità»: così scrive Testori in un testo sul quale torneremo, in cui sembra decomporsi e corrompersi. In essa potremmo dire che si attua da parte dell'uomo una paradossale e desolata celebrazione del divino, malgrado la cruda consapevolezza della sua inesistenza:

«Piaccia o non piaccia!»
disse. «Ma se Dio fa tanto»,
disse, «di non esistere, io,
quant'è vero Iddio, a Dio
io Gli spacco la Faccia».

(G. CAPRONI, *Lo stravolto*, in ID., *Il muro della terra*)

Il testo di Caproni, nel cui breve spazio il nome di Dio è ripetuto tre volte, diviene espressione di un ateismo paradossale, un ateismo che rinnega e confuta i suoi stessi fondamenti. Come ha osservato Cioran, «Dio dovrebbe continuare a esistere anche davanti a prove irrefutabili della sua inesistenza»[53]. Similmente Caproni descrive un Dio che caparbiamente, e quasi con ostinazione, persevera nella propria inesistenza: i primi tre versi rendono compiuto il paradosso che inquadra e mette in luce non solo il tumulto e lo sconvolgimento in cui versa l'uomo (creatura *stravolta* il cui discorso farneticante e convulso sembra ascriverla quasi alla tipologia del *folle*), ma anche l'arrendevolezza di un Dio che pare sgusciare e cercare riparo nel suo stesso *non esistere*. Caproni in questi versi mette in luce in modo assai efficace la paradossale anomalia ontologica che contrassegna la figura del divino nell'epoca del nichilismo e della secolarizzazione, nell'accezione in cui ne ha discorso, ad esempio, Martin Heidegger: «Un Dio, che debba innanzitutto lasciar dimostrare la propria esistenza, è in ultima analisi un Dio ben poco divino, e l'esito della dimostrazione è, in massimo grado, una bestemmia»[54]. In tale prospettiva proprio la *bestemmia*

[53] E. M. CIORAN, *Lacrime e santi*, op. cit., p. 89.
[54] Citato in J.-L. MARION, *L'essere, l'idolo, il concetto*, op. cit., p. 201.

occorre come strumento dialettico per *pensare* la divinità, per sancirne, in ultima analisi, l'esistenza. La schiettezza prosastica dell'allocuzione culmina nella vivace e colorita esclamazione dell'ultimo verso, in cui si accampa l'icastica immagine del volto divino che il poeta plasticamente rende con il termine «faccia»[55], in direzione della quale lo stravolto brandisce minacciosamente il proprio pugno. Siamo al cospetto di un personaggio connotato da una gestualità sfrontata e blasfema, apparentato a certe figure della *Commedia* (si pensi, ad esempio, a Vanni Fucci). Ma qui lo stravolto vive una situazione ancor più tragica rispetto al dannato dantesco. Questi, difatti, conosce bene il Dio di cui si schernisce, verso il quale «squadra le fiche» (*Inferno* XXV, vv. 2-3) in segno di scherno e di rivolta. Lo stravolto caproniano, invece, brandisce i propri pungni verso il nulla, ovvero contro un simulacro, una vacua effigie, un'opaca parvenza. Egli minaccia il vuoto, nella speranza che in quel vuoto qualcuno dimori e sia presente, con l'auspicio che Dio accolga la provocazione e risponda[56]. Lo stesso vuoto, la medesima paradossale inesistenza contro cui leva i pugni l'io lirico di una poesia di Testori, in uno scontro crudo e impetuoso in cui il soggetto ingaggia quasi un corpo a corpo con Dio[57]:

Se è bestemmia
pensarti inesistente
non Ti chiedo pietà.
Davanti a Te
che ritenevo Dio,

[55] L'incisiva espressività del lemma scelto da Caproni, lungi dal porsi nell'ambito di una rappresentazione antropomorfa, occorre invece a sancire una figurazione *iconica*, piuttosto che *idolatrica*, secondo l'accezione e la dicotomia concettuale utilizzate Maurion: cfr. J.-L. MARION, *Dio senza essere*, op. cit., pp. 37-38. In tale prospettiva sarà da intendere il termine «icona» qui scelto nella titolazione del paragrafo.

[56] Siamo al cospetto di un tipo di bestemmia letteraria lucidamente descritta da Imbach: «A qualche scrittore si offre come possibile via d'uscita la bestemmia. Ciò dimostra ancora una volta quanto sia difficile liberarsi da Dio. Che senso infatti avrebbe la bestemmia, se le accuse andassero a finire semplicemente nel nulla? Se non ci fosse almeno la speranza di incontrare colui di cui si nega l'esistenza? Infatti, una bestemmia senza oggetto si eliminerebbe da se stessa […]. La bestemmia non toglie la questione di Dio; semplicemente la rinvia» (J. IMBACH, *Dio nella letteratura contemporanea*, Roma, Città Nuova, 1975, p. 68).

[57] Testori stesso in una dichiarazione sulla poesia di Caproni utilizza l'immagine del "corpo a corpo" per descrivere il carattere conflittuale e irruente della ricerca di Dio: «Mai, credo, la negazione di Dio è stata, come in queste poesie (de *Il franco cacciatore*) di Caproni, la sua affermazione; quasi che Caproni avesse qui ingaggiato, con Dio, una battaglia, un ultimativo corpo-a-corpo [*sic*]» (citazione riportata in F. CASTELLI, *"Ah, mio Dio. Perché non esisti?". Giorgio Caproni*, in «La Civiltà Cattolica», I, 2001, p. 255).

alzo come un pugno
la mia idiota realtà.

(G. TESTORI, *Se è bestemmia*, in ID., *Nel Tuo sangue I*)

Sebbene affermare l'inesistenza di Dio, dice Testori, equivalga a una bestemmia, l'uomo è però dispensato dall'invocare il perdono. Anche in questo caso il dialogo con Dio, incastrandosi nella griglia retorica del paradosso, si risolve in un ragionamento che si edifica a scapito di se stesso, in un'asserzione che demolisce i suoi stessi fondamenti. La blasfemia colpisce e inchioda un Dio definito inesistente, risuona nel vuoto di uno spazio in cui l'io lirico vive in una condizione di solitudine e di abbandono. Al cospetto di un'alterità degradata: «Davanti a Te/ che ritenevo Dio», spogliata oramai di ogni identità, privata del volto che il soggetto le aveva attribuito, l'uomo leva i pugni, arroccandosi con ostinato orgoglio nella propria nuda umanità, propugnando il proprio mondo, la propria «idiota realtà» che limpidamente si contrappone a un cielo irraggiungibile e lontano. E la percezione di tale lontananza implica, allora, l'arroccarsi orgoglioso della creatura entro i confini della propria umanità, ostentata con austera fierezza dinanzi all'assenza di Dio:

Sarò me stesso,
sarò vero,
sarò presente,
quando Tu come Dio
sarai per sempre assente.

(G. TESTORI, *Sarò me stesso*, in ID., *Nel Tuo sangue I*)

Da questa poesia trapela una religiosità cupa e dolente nel registrare le tappe di una ricerca scandita dal livore e dall'amarezza verso un Dio che non risponde.

Proprio l'imprecazione, allora, l'invettiva, l'insulto blasfemo assurgono a modalità interlocutoria privilegiata[58]:

T'ho amato con pietà
con furia T'ho adorato.
T'ho violato, sconciato,
bestemmiato.

Tutto puoi dire di me
tranne che T'ho evitato.

(G. TESTORI, *T'ho amato con pietà*, in ID., *Nel Tuo sangue I*)

Altrove, nei testi di *Nel Tuo sangue*, prende corpo e s'impone una religiosità materica e sanguigna, laddove emerge l'immagine di un Dio sconfitto e impotente, un Dio colpevole, che sottostà docilmente alla condanna e al giudizio dell'uomo:

Dopo il fallimento di Te
non resta che disprezzare ogni deità
e vivere nella disperata certezza
della Tua nullità.

(G. TESTORI, *Dopo il fallimento di Te*, in ID., *Nel Tuo sangue IV*)

Nel testo risaltano i termini «fallimento», «disprezzare», «nullità». Il poeta, dopo aver decretato lo scacco della divinità, la sua sconfitta, come direbbe Sergio Quinzio[59], avverte che all'uomo oramai non resta che il biasimo e il disprezzo verso «ogni deità». Proprio il termine utilizzato da Testori, «deità», ci persuade che anche qui, come in Caproni, il tono blasfemo non abbia carattere meramente eversivo. Il disprezzo, infatti, è rivolto non alla divinità in quanto tale, ma a uno degli attributi che, secondo la tradizione teologica e testamentaria, spettavano a Dio. Il termine

[58] Cfr. C. BO, *Testori. L'urlo, la bestemmia, il canto dell'amore umile*, Milano, Longanesi, 1995.
[59] S. QUINZIO, *La sconfitta di Dio*, Milano, Adelphi, 1992.

denota il dio metafisico, il Dio lontano dall'uomo, estraneo alla realtà della carne, della morte e del peccato. Il fallimento di Dio nella poesia di Testori si riferisce, allora, allo scandalo della croce, alla disfatta del Golgota, all'abbassamento nella chenosi, alla «nullità» di un Dio che muore. E, si badi, Testori non utilizza il termine «nulla» (che pure in altri contesti assume fertili risonanze simboliche non meramente riconducibili a un nichilismo sterile, reazionario e demolitore), ma la parola «nullità», che esprime proprio l'annientamento, la degradazione, l'annichilirsi di Dio sulla croce.

In quella bestemmia risuonano quasi un'invocazione e una preghiera affinché Dio si avvicini all'uomo e soffra con lui. Solo con il disprezzo di ogni «deità», biasimando cioè un Dio che non partecipa all'angoscia e alle tribolazioni dell'uomo, è possibile accogliere il Dio debole, il Dio umano, il dio della chenosi e della spoliazione, il Dio «dagli occhi offuscati dalla morte», il Dio che rinuncia a ogni «superba deità» (*Sulla croce*, in Id., *Nel Tuo sangue II*, vv. 2 e 4), per incarnarsi e essere vicino alle sue creature. Come osserva Altizer, uno degli esponenti di spicco della teologia della "morte di Dio": «sì, Dio muore nella crocifissione; in essa egli completa il movimento dell'incarnazione svuotando totalmente se stesso della sua primordiale sacralità»[60]: un Dio che rifiuta la gloria, che abdica alla propria onnipotenza, un Dio caduto e gettato nel baratro dell'esistenza e della morte:

Tu sei il Dio marcio,
il Dio incarnato.

Sei il Dio Cristo,
il Dio sangue,
il Dio peccato.

(G. TESTORI, *Tu sei il Dio marcio*, in ID., *Nel Tuo sangue I*)

[60] Citato in B. MONDIN, *La teologia radicale o "della morte di Dio"*, in ID., *Storia della Teologia*, vol. IV, *Epoca contemporanea*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1997, p. 684.

Il verso incipitario risuona come un'aspra, corposa, struggente bestemmia: «Tu sei il Dio marcio»; Testori qui ritrae una divinità degradata, invischiata nella carne e nella materia, una divinità marcescente, colta in una luce impura, materica e sanguigna. La scansione anaforica, in un ritmo quasi da salmodia, culmina, in un climax ascendente, nella folgorante immagine finale, la quale s'impone col plastico rilievo di un'icona deturpata, di una sfigurata effigie. La blasfemia di Testori, condensata nel sorprendente ossimoro finale, qui tocca il proprio culmine.

L'inconciliabilità dei due termini «Dio-peccato», saldati nel sintagma della chiusa, determina così una sorta di deflagrazione a livello non solo delle strutture semantiche e iconiche, ma soprattutto per quanto riguarda quelle simboliche e concettuali rispettivamente veicolate dai due termini. Nell'istantanea secchezza del verso breve, Testori in un sol colpo demolisce non solo l'immagine di Dio, ma fa collassare proprio l'impalcatura teologica che tradizionalmente ne sorreggeva l'idea e su cui si appoggiavano il concetto e la nozione stessa del divino. La *theologia crucis* trova così, nella poesia di Testori, una compiuta radicalizzazione: la carnalità del Cristo appare suggellata dalla morte, ma senza il riscatto della resurrezione, priva della gloria della parusia. La scissione o, meglio, la «spaccatura (*Spaltung*) in Dio stesso», che secondo Moltmann è determinata dall'Incarnazione[61] e che si risana con la resurrezione del Cristo[62], in Testori appare invece irrisolta:

---

[61] «Quanto accaduto sulla Croce», osserva Moltmann, «costituisce un avvenimento tra Dio e se stesso. Si è trattato di una *profonda spaccatura in Dio stesso*, in quanto Dio ha abbandonato Dio contraddicendosi, e di un'intima unità, in quanto Dio era d'accordo con Dio e coerente con se stesso» (J. MOLTMANN, *Il Dio crocefisso*, op. cit., p. 231: corsivi nostri). Anche Luigi Pareyson giunge a conclusioni simili: «il significato della *theologia crucis* consiste non solo nell'idea che Dio, in quanto avvolto e nascosto nella sofferenza, va cercato nell'abbassamento della cenosi, dell'esinanizione, ma anche nell'idea che il dissidio è in Dio, e Dio è contro se stesso, e Dio si nega e si rinnega. […] Questo superiore ateismo consiste nel concetto non meno profondo che paradossale d'un momento ateo della divinità. […] Dio, nel punto culminante della sua tragica vicenda, nega se stesso: è la crocifissione, questo evento inaudito e sconvolgente, questo "suicidio" […]» (L. PAREYSON, *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 199-200). Questo «momento ateo della divinità», il suo *suicidio*, secondo la suggestiva e pregnante formula di Pareyson, verrà rappresentato puntualmente da Giorgio Caproni: «Un semplice dato:/ Dio non s'è nascosto./ Dio s'è suicidato» (*Deus absconditus*, in ID., *Il muro della terra*), in cui prende forma la sconvolgente immagine di un Dio blasfemo, di un Dio nichilista, di un Dio che incarna compiutamente un destino di morte e di abbandono. Anche in questo caso il mistero della chenosi s'intorbida nell'idea di una divinità orfana di sé, di una divinità che sceglie la morte, una divinità che infine, però, secondo Caproni, *non* risorge. L'idea di questa scissione che scompiglia la relazione tra Padre e Figlio, tra Dio e Dio era stata già intuita da Hegel: «"Dio è morto, Dio stesso è morto": è una straordinaria terribile rappresentazione, che porta alla

L'hai lasciato senza padre
ai piedi della croce.

Mentre morivi
che nome urlava
se non il suo
la Tua voce?

(G. TESTORI, *L'hai lasciato senza padre*, in ID., *Nel Tuo sangue II*)

Nel distico iniziale il poeta si rivolge al Dio Padre, accusandolo di aver abbandonato il Figlio, di averlo lasciato solo nell'immanenza cruda e desolata della morte. Il grido scabro e dolente del Cristo descritto nella strofe successiva compendia il senso di quell'abbandono e di quell'abissale solitudine. Si accentua, in tal modo, la divaricazione tra la nozione di trascendenza e quella di chenosi[63]: il Dio di Testori è un Dio lasciato solo, espulso dal cielo e rifiutato dal mondo, un Dio in bilico, che grida la propria disperazione a un Padre che lo abbandona. Il Figlio diviene, allora, immagine compiuta della sconfitta tragica del Padre, il paradigma esatto del fallimento della divinità.

---

rappresentazione del più profondo abisso della scissione» (la citazione è tratta da P. CODA, *Il negativo e la Trinità. Ipotesi su Hegel*, Roma, Città Nuova, 1987, p. 314).

[62] «La croce del Figlio separa Dio da Dio a tal punto da causare in Lui una totale inimicizia, una radicale distinzione. La risurrezione del Figlio abbandonato da Dio riunisce Dio a se stesso sì da portare a una profonda comunione» (J. MOLTMANN, *Il Dio crocefisso. La croce di Cristo, fondamento e critica della teologia cristiana*, Brescia, Queriniana, 1973, p. 145).

[63] Gianni Vattimo, ad esempio, individua una dicotomia radicale tra le due categorie (G. VATTIMO, *Credere di credere*, Milano, Garzanti, 1999, pp. 50 e sgg.), poiché, secondo il ragionamento del filosofo, proprio la secolarizzazione si configura storicamente come una deriva della chenosi, o, meglio, essa è conseguenza dei presupposti insiti nel concetto e nella valenza stessa dell'incarnazione «come ripresa, proseguimento, 'applicazione' e interpretazione, dei contenuti della rivelazione cristiana, primo fra tutti il dogma dell'incarnazione di Dio» (G. VATTIMO, *Oltre l'interpretazione. Il significato dell'ermeneutica per la filosofia*, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 66). Il problema è stato affrontato anche da Massimo Cacciari nei termini di un'opposizione tra *immanenza* e *trascendenza*. Il filosofo riflette sulla dicotomia risolvendola non in un dualismo che assolutizza e contrappone i due termini, e nemmeno sciogliendola nel processo chenotico, nel corso del quale la trascendenza si spoglia di sé e irrompe nell'orizzonte della temporalità e della morte. Cacciari, invece, introduce la nozione di *Indifferenza* per connotare l'originaria, abissale libertà del *logos*, non vincolato né a un'irriducibile *azione demiurgica e trascendentale* né a un'immanenza che lo condurrebbe in una dimensione ontologica creaturale. In questa prospettiva, secondo Cacciari, «l'Inizio, come Indifferenza perfettamente libera dalla necessità di essere-origine, non può certo essere costretto nella necessità di non essere origine. Nessuna necessità di muoversi alla creazione – nessuna necessità di non muoversi» (M. CACCIARI, *Dell'inizio*, Milano, Adelphi, 1990, p. 139).

Nella limpida e struggente figurazione lirica di Testori il volto del divino appare eroso e sfigurato: violandone il nome, egli ne deturpa anche il volto. Nella corporeità livida e dolente del Cristo testoriano (che per certi versi ricalca il Cristo di Pasolini[64]), un Dio che «copula/ con la carne e la morte» (*Non è Dio chi copula*, in Id., *Nel Tuo sangue IV*, vv. 1-2), non vi è, dunque, spazio per la redenzione. Decade, così, ogni implicazione soteriologica legata all'immagine del Cristo[65]. Dinanzi alle creature in attesa di un riscatto, di un avvento che le liberi dai ceppi del dolore e della morte, vi sono solo l'inerzia mortale di Dio, lo scandalo della croce, il fallimento dell'incarnazione.

Nella poesia di David Maria Turoldo questo fallimento si tramuta, da parte dell'uomo, nel presentimento di un inganno. Il sacrificio del Cristo non è servito a niente, la sua sofferenza non ha redento il mondo, il suo avvento è risultato inutile e vano:

---

[64] La torbida corporeità del Cristo di Testori appare modellata secondo la fisionomia dolente e scabra del Cristo pasoliniano: «Tutte le piaghe sono al sole/ ed Egli muore sotto gli occhi/ di tutti: perfino la madre/ sotto il petto, il ventre, i ginocchi,/ guarda il Suo corpo patire./ L'alba e il vespro Gli fanno luce/ sulle braccia aperte e l'Aprile/ intenerisce il Suo esibire/ la morte a sguardi che Lo bruciano.// Perché Cristo fu ESPOSTO in Croce?/ Oh scossa del cuore al nudo/ corpo del giovinetto…atroce/ offesa al Suo pudore crudo…/ Il sole e gli sguardi! La voce/ estrema chiese a Dio perdono/ con un singhiozzo di vergogna/ rossa nel cielo senza suono,/ tra pupille fresche e annoiate/ di Lui: morte, sesso e gogna.// Bisogna esporsi (questo insegna/ il povero cristo inchiodato?),/ la chiarezza del cuore è degna/ di ogni scherno, di ogni peccato/ di ogni più nuda passione…/ (questo vuol dire il Crocifisso?/ sacrificare ogni giorno il dono/ rinunciare ogni giorno al perdono/ sporgersi ingenui sull'abisso).// Noi staremo offerti sulla croce,/ alla gogna, tra le pupille/ limpide di gioia feroce,/ scoprendo all'ironia le stille/ del sangue dal petto ai ginocchi,/ miti, ridicoli, tremando/ d'intelletto e passione nel gioco/ del cuore arso dal suo fuoco,/ per testimoniare lo scandalo» (*La crocifissione*, in ID., *L'usignolo della Chiesa cattolica*). Quello di Pasolini è un Cristo *esposto* alla morte e all'abisso. È un Dio che *esibisce* la morte, che si mostra nella sua nudità oscura e dolente. È un Dio fatto di «morte, sesso e gogna» (v. 18). È un Dio che insegna all'uomo a *esporsi* per *testimoniare* lo scandalo della crocifissa incarnazione: simbolo dolente dell'intera umanità.

[65] All'espressionismo materico e grondante di Pasolini e di Testori si contrappone nell'iconografia lirica novecentesca l'asciuttezza scarna con cui Bartolo Cattafi forgia la propria immagine del Cristo: compiuta e desolata icona di un destino di gettatezza e di abbandono universali. Il Cristo di Cattafi è figura inerte, messa con le «spalle al muro», reificata nella sua immobilità, come sospesa in una sconsolata solitudine: «Non è un bel quadro/ tu con le spalle al muro/ squallido specchio d'acqua/ un porto alla mercé del solleone/ aspetti qualcuno/ che qualcosa passi/ polvere ristagnante/ nebbione di cemento/ polvere di pomice/ il grigio peggiore/ connivente il sole/ un'ora maledetta/ in questi posti/ *le tue spalle al muro*/ *appeso a un chiodo*» (*Al muro*, in ID., *L'osso e l'anima*). Significativo che anche qui, come già in Caproni (cfr. *supra* I 2), compaia sullo sfondo l'immagine di un «porto» come metafora non più di salvezza, ma di solitudine e di desolata perdizione.

Allora diremo
pure Cristo
ci ha ingannati?

Sarà il nome più bestemmiato
il tuo dolcissimo nome,
o Cristo di Dio.

(*Il grande male*, *Allora diremo*, vv. 1-6)

L'impronta blasfema pare sbiadire come mitigata dalla sostanziale devozione che l'io lirico nutre verso il «dolcissimo nome» di Cristo. In bilico tra venerazione e bestemmia, anche il discorso lirico di Turoldo metterà in luce il Cristo nella sua dolente umanità, non però nelle forme di degradata abiezione che assume in Testori. Turoldo piuttosto pone l'accento sulla radicale debolezza del Dio crocifisso, sulla dolente docilità dell'incarnazione. Nel suo dialogo il poeta si rivolge a un Dio spodestato e impotente, vincolato al male e alla sofferenza proprio come le sue creature:

Altro ora nell'impazienza di vederti
mi preme sapere, mio Dio:
quanto del nostro male ti sia imputabile,
del male che anche tu paghi,
di questo mostruoso male
pure per te inevitabile:

in cosa possiamo dirci tua immagine,
se per questa infinita inquietudine
o per l'illusione di essere noi "onnipotenti"
ora che tu, per creazione, più non lo sei

né puoi esserlo
a causa del pauroso dono:
Tu libertà non puoi più negare
se da noi quanto attendi e brami
è solo un atto d'*amore*.

(G. TESTORI, *Per un atto d'amore*, in ID., *Canti ultimi*)

Entro i toni di una colloquiale pacatezza, con limpide argomentazioni il discorso lirico affronta una difficile e spinosa questione teologica: il poeta si chiede in che misura Dio possa essere ritenuto responsabile del male che affligge l'umanità, quale sia il suo grado di colpevolezza. E, dinanzi a un Dio che si rivela fragile, a un Dio inerme e sottomesso all'uomo, a un Dio che appare quasi in balia della creazione, il poeta giunge a pronunciare una sofferta assoluzione: l'inerzia di Dio, di fronte al male che affligge il mondo, non andrà intesa come indifferenza o apatico distacco. Egli rimane inerte non perché non voglia intervenire, ma perché *non può*: Dio ora appare raggelato nel proprio sgomento, paralizzato dalla sua stessa creazione[66]. Egli è un Dio che si rivela impotente proprio «a causa del pauroso dono»: quella *radicale* libertà che innalza l'uomo, ma che anche lo condanna, quella libertà spaventosa in cui l'uomo è gettato, quella terribile libertà[67] che glorificandola, inchioda la creatura all'esistenza.

Ed è alla luce di questa libertà creaturale[68] che Turoldo pone le basi per una nuova teodicea. Proprio la creazione, infatti, sancendo l'assoluta libertà dell'uomo, destituisce Dio della sua onnipotenza. Per dar luogo alla creazione, Dio, in qualche modo esautora e limita se stesso. È in questa contrazione, in questa ritrazione originaria, secondo una suggestiva immagine della mistica ebraica[69], che risiede la

---

[66] «Dio non appare più nell'onnipotenza che salva», osserva Sergio Quinzio, «ma nella onnipotenza supplex, nell'impotenza che chiede la salvezza, l'umile, la misera ma dolcissima salvezza di essere consolato, che qualcuno abbia pietà per lui, che qualcuno muoia d'amore per lui, sia con lui» (S. QUINZIO, *Dalla gola del leone*, Milano, Adelphi, 1980, p. 61).

[67] Non rientrando immediatamente nell'economia e nelle finalità del nostro discorso, non si indugerà, qui, in una riflessione sulle implicazioni etiche di questa *libertà* in cui l'uomo si trova scagliato e di cui appare quasi *prigioniero*, secondo le indicazioni che da Dostoevskij a Berdjaev giungono sino all'esistenzialismo francese di Sartre e di Camus. In merito alla questione si rinvia al volume di R. DIODATO, *Il tragico della libertà*, in *Soggetto e libertà nella condizione postmoderna*, a cura di Francesco Botturi, Milano, Vita e Pensiero, 2003, pp. 235-64.

[68] «Diciamo che la possibilità del Male consiste nel tener fermo l'essere-libero come possesso. A questa idea contraddice l'assoluta gratuità del donare. Le due vie si decidono continuamente, senza mai esser-decise. Dio, nel suo *agón* col Niente, rivela appunto di non ritenere la propria libertà un assicurato possesso, ma la potenza che lascia-essere. L'essere-libero di Dio non è dunque *la* Libertà. Egli rivela che l'esser-libero è chiamato a corrispondere in tutto se stesso alla Libertà, donandosi integralmente, lasciando-essere al di là di ogni attesa, scambio, remunerazione. E chiama la sua creatura a com-patire questa im-possibile misura di Libertà, in nessun modo "entificabile"» (M. CACCIARI, *Della cosa ultima*, Milano, Adelphi, 2004, p. 366).

[69] Cfr. G. SHOLEM, *Creazione dal nulla e autolimitazione di Dio*, Genova, Marietti, 1986 e ID., *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 270 e sgg. Come osserva Sergio Quinzio, «il contrarsi cabbalistico di Dio non consiste nella concentrazione della sua potenza in un luogo, come nel

sconfitta di Dio. La creazione ha origine da questo spodestamento, da questa primordiale autodeposizione[70]. Tra l'altro già Berdjaev aveva annotato: «La tragedia di Dio è – allora – quella che deriva da questa libertà». dal momento che la divinità «non poté vincere il male che questa libertà racchiudeva in sé, senza rischiare di comprometterla essa stessa. Ed è per questo che il mondo è tragico e il male vi regna sovrano»[71]. E il discorso sull'impotenza di Dio, centrale in ambito teologico e filosofico da Bonhoeffer[72] a Jonas[73] sino a Pareyson[74], incardinerà le proprie argomentazioni proprio attorno alla questione del male[75].

Come osserva Imbach,

> La fede vien posta in discussione in modo radicale proprio là dove il male (come dolore) colpisce l'essere creato nella sua innocenza e nella sua miseria. Qui infatti è in gioco l'onnipotenza di Dio (e quindi Dio medesimo). Ché se si afferma l'onnipotenza di Dio, la sua giustizia appare problematica[76].

In questa luce, infatti, ogni teodicea tradizionale appare vana: «non più l'uomo, ma Dio stesso è sotto accusa»[77], e «un'assoluzione di Dio non è possibile finché resta aperto il problema»[78]: come spiegare, cioè, il male e la sofferenza alla luce della bontà e dell'onnipotenza di Dio? o, meglio, dinanzi all'iniqua e devastante presenza

---

tempio di Gerusalemme, ma nel suo ritrarsi dal luogo: il luogo esiste dal momento in cui Dio si ritrae» (S. QUINZIO, *La sconfitta di Dio*, op. cit., p. 40).

[70] Nell'ambito del pensiero ottocentesco è interessante l'ipotesi teologica di Philipp Mainländer **(**Philipp Batz) che nella sua *Filosofia della redenzione* (1876) introduce il concetto di «autocadaverizzazione di Dio» per designare il gesto con cui Dio, annullando se stesso, dà inizio alla creazione (F. VOLPI, *Il nichilismo*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 42).

[71] N. A. BERDJAEV, *Il destino dell'uomo nel mondo contemporaneo*, Milano, Bompiani, 1947, p. 47. Cfr. anche N. A. BERDJAEV, *Il senso della creazione. Saggio per una giustificazione dell'uomo*, Milano, Jaca Book, 1994.

[72] «Dio si lascia cacciare fuori del mondo sulla croce, Dio è impotente e debole nel mondo e appunto solo così egli ci sta al fianco e ci aiuta. È assolutamente evidente, in Mt 8,17, che Cristo non aiuta in forza della sua onnipotenza, ma in forza della sua debolezza, della sua sofferenza!» (D. BONHOEFFER, *Resistenza e resa. Lettere e scritti dal carcere*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1988, p. 440).

[73] H. JONAS, *Il concetto di Dio dopo Auschwitz. Una voce ebraica*, Genova, il melangolo, 2000.

[74] L. PAREYSON, *Ontologia della libertà*, op. cit., pp. 199 e sgg.

[75] Cfr. P. RICOEUR, *Il male. Una sfida alla filosofia e alla teologia*, Brescia, Morcelliana, 1993.

[76] J. IMBACH, *Dio nella letteratura contemporanea*, op. cit., p. 68.

[77] Ivi, p. 60.

[78] Ivi, p. 69.

del male nel mondo, come poter *pensare* che Dio sia buono e onnipotente? Come annoterà Turoldo in versi di limpida e genuina linearità, da cui trapela l'urgenza di una risposta a lungo rattenuta,

No, tu non devi essere onnipotente.
Nessuno potrebbe dire come tu
possa vedere un bimbo soffrire!

(*No, tu non devi*, in ID., *Il grande male*, vv. 1-3)

Da Dostoevskij[79] a Camus[80] sino a Wiesel[81] è questa la tragica aporia che scompiglia la logica di ogni teodicea, dinanzi a cui il pensiero si arresta e si arrovella.

[79] È, come è noto, Ivan il personaggio di Dostoevskij che meglio incarna il senso dello sgomento che poi sfocia in aperta rivolta dinanzi al dolore innocente e ingiustificato: «se le sofferenze dei bambini fossero destinate a completar quella somma di sofferenza, che era il prezzo necessario per l'acquisto della verità», dice Ivan al fratello Alëša, «in tal caso io dichiaro fin d'ora che tutta la verità non vale un tal prezzo […] Quindi, il mio biglietto d'ingresso, io m'affretto a restituirlo […] Non è che non accetti Dio, Aliòscia: ma semplicemente Gli restituisco, con la massima deferenza, il mio biglietto» (F. DOSTOJEVSKIJ, *I fratelli Karamàzov*, trad. it. di Agostino Villa, Torino, Einaudi, 1962, IV ed., voll. 2, vol. I, pp. 370-71). Seguendo il ragionamento di Ivan, Luigi Pareyson commenta che, se da un lato «la sofferenza dei bambini attesta l'impotenza, anzi l'inesistenza di Dio», dall'altro «l'aumentata sofferenza dell'umanità attesta l'impotenza di Cristo, anzi l'esito controproducente della sua opera» (L. PAREYSON, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, Torino, Einaudi, 1993, p. 190). Osserva Sergio Givone: «Dostoevskij porta decisamente l'ateismo dentro la fede e dopo aver negato, ateisticamente, Dio, sulla base del riconoscimento della irriducibile scandalosità del male, identifica Dio con questo stesso scandalo: perché, paradossalmente, è solo di fronte a Dio che il male è scandaloso, scandaloso al punto da piegare il divino a un assoluto soffrire» (S. GIVONE, *Dostoevskij e la filosofia*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 163). Per una ricognizione tematica e filosofica sulla nozione di dolore inutile in Dostoevskij si rinvia al libro di A. NOCERA, *Angeli sigillati. I bambini e la sofferenza nell'opera di F.M. Dostoevskij*, Milano, FrancoAngeli, 2010.

[80] Cfr. al riguardo nel romanzo *La peste* il dialogo tra il dottor Rieux e il gesuita Paneloux nella scena in cui i due personaggi sono al capezzale di un fanciullo morente.

[81] Alludiamo al capolavoro di Wiesel, *La notte* e precisamente alla scena in cui i deportati nel campo di concentramento sono costretti a sfilare dinanzi a un bambino agonizzante sulla forca: «Poi cominciò la sfilata. I due adulti non vivevano più. La lingua pendula, ingrossata, bluastra. Ma la terza corda non era immobile: anche se lievemente il bambino viveva ancora... Più di una mezz'ora restò così, a lottare fra la vita e la morte, agonizzando sotto i nostri occhi. E noi dovevamo guardarlo bene in faccia. Era ancora vivo quando gli passai davanti. La lingua era ancora rossa, gli occhi non ancora spenti. Dietro di me udii il solito uomo domandare: "Dov'è dunque Dio?". E io sentivo in me una voce che gli rispondeva: "Dov'è? Eccolo: è appeso lì, a quella forca..."» (E. WIESEL, *La notte*, Firenze, Giuntina, 1980, p. 67). L'immagine di Dio agonizzante assume un duplice valore: da un lato, dimostra che ogni teodicea è impossibile, poiché dinanzi alla morte e alla sofferenza di un innocente si decompone la nozione stessa di Dio; dall'altro, l'immagine di Dio che muore accanto al bambino, *con* il bambino, avvalora l'idea di un Dio debole e impotente, che soffre e partecipa al dolore della sua creazione. Ma la forza drammatica di quell'immagine risiede proprio nell'oscillazione tra questi due significati.

È questa la contraddizione che atrofizza e vanifica ogni escatologia, che demolisce le stesse implicazioni soteriologiche dell'Incarnazione; è l'*eccesso del male*[82] che rende vana ogni promessa escatologica di salvezza. Da qui la perplessità dell'uomo sfocia in aperta rivolta di fronte a un Dio che non *comprende*, dinanzi a un male che non può essere *assimilato*[83] né dalla ragione né dal pensiero; ed è a questo punto che l'uomo giunge a sconfessare Dio, a rinnegarlo: «la sofferenza resta lo scoglio nel quale naufraga non solo l'ateismo», come osserva Moltmann, «ma anche il teismo di un Dio onnipotente e infinitamente buono»[84]. È questa l'aporia che, dunque, costringerà a *ripensare* la nozione stessa di Dio[85], sì da giustificarne l'esistenza di fronte al male e al dolore che schiacciano e annichiliscono la creatura.

Il «processo a Dio»[86] comincia da qui: di fronte al fatto che «ogni tentativo di giustificare Dio è al contempo una giustificazione della sofferenza (degli innocenti), del male»[87]; e tale aporia metterà in discussione la nozione stessa di divinità, contestando o, meglio, rinnegando uno dei due predicati che tradizionalmente spettavano a Dio: bontà od onnipotenza.

Un Dio impotente, dunque, un Dio debole e inerme, in balia della propria creazione, un Dio avvolto dalla sofferenza e dal male[88]. È questa la conclusione a cui

---

[82] Alludiamo a P. NEMO, *Giobbe e l'eccesso del male*, Roma, Citta Nuova, 2009.

[83] È questo il senso del termine «eccesso» riferito a «male» nella logica del pensiero di Nemo: «parlando di un male in eccesso, non vogliamo intendere un male estremo. Non è un termine semplicemente intensivo o superlativo […]. Il termine designa una relazione: è in eccesso il male che oltrepassa ciò di cui la tecnica viene a capo, foss'anche, in sé, benigno, addirittura quasi impercettibile, soltanto pensabile» (ivi, p. 75, nota 1). Il termine, pertanto, non indica *ciò* che eccede in intensità, bensì *quel* che sfugge a ogni *sintesi*, ciò che non si può sussumere, elaborare o integrare in sistema, ciò che in definitiva sfugge a ogni logica analitica.

[84] J. MOLTMANN, *Trinità e Regno di Dio. La dottrina su Dio*, Brescia, Queriniana, 1983, p. 59.

[85] Paradigmatico del ripensamento delle categorie ontologiche del divino è questo passo di Hans Jonas: «Dopo Auschwitz possiamo e dobbiamo affermare con estrema decisione che una Divinità onnipotente o è priva di bontà o è totalmente incomprensibile […] Ma se Dio può essere compreso solo in un certo modo e in un certo grado, allora la sua bontà (cui non possiamo rinunciare) non deve escludere l'esistenza del male; e il male c'è *solo in quanto Dio non è onnipotente*. Solo a questa condizione possiamo affermare che Dio è comprensibile e buono e che nonostante ciò nel mondo c'è il male. E poiché abbiamo concluso che il concetto di onnipotenza è in ogni caso un concetto in sé problematico, *questo è l'attributo divino che deve venir abbandontato*» (H. JONAS, *Il concetto di Dio dopo Auschwitz*, op. cit., p. 34: corsivi nostri).

[86] Citiamo il titolo di un paragrafo compreso nel saggio di J. IMBACH, *Dio nella letteratura contemporanea*, op. cit., pp. 60-69. L'espressione ritorna anche in una poesia di Turoldo citata più avanti.

[87] Ivi, pp. 60-61.

[88] Cfr. le acute riflessioni di L. CHIUCHIÙ, *Il male fra libertà e sconfitta. Un dialogo fra Luigi Pareyson e Sergio Quinzio*, in *Il messia povero. Nichilismo e salvezza in Sergio Quinzio*, a cura di Daniele Garota e Massimo Iritano, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004, pp. 148 e sgg.

giunge Turoldo[89], secondo un'ottica che trova, come si è visto, fertili riscontri con il pensiero teologico novecentesco, da Bonhoeffer a Pareyson a Jonas a Quinzio. Ed è con questa consapevolezza che egli esorta a porre fine al «processo a Dio», a «non chiedere più nulla», a non contendere, sicché anche la parola blasfema s'infranga «contro i sassi», contro la durezza di una verità che racconta la sconfitta dell'uomo, ma anche quella di Dio, uniti adesso in una sola, reciproca «morte»:

Ma forse tutto è necessario. Siamo
il fiume della Sua morte.
Ognuno inchiodato al legno
della sua esistenza
a scontare la colpa che non commise
e quella che commise.
Qui si interrompano le dure
parole, il processo di Dio.
Non chiedere più nulla.
Rompete contro i sassi
l'amara bestemmia.

(D. M. TUROLDO, *Udii una voce V*, 6)

Con la poesia di Turoldo ha termine il «processo a Dio», a quel Dio che, avvolto dal dolore e dalla sofferenza, condivide con l'uomo un destino di abbandono e di solitudine. In tal senso la bestemmia non è più espressione di rivolta, il segno della radicale insubordinazione della creatura: essa, invece, rappresenta il sigillo di una sofferta riconciliazione: parola estrema che s'infrange nella consapevolezza che uomo e Dio sono impigliati in un medesimo destino di morte e di rovina[90]. La blasfemia scandisce in tal modo le tappe di un progressivo riavvicinamento tra Dio e

[89] È la medesima conclusione cui nei *Fratelli Karamazov* giunge Alëša, vanificando le pur stringenti argomentazioni del fratello Ivan. Alëša, infatti, oppone all'abominio del male e del dolore degli uomini, «lo scandalo del Redentore, cioè del Dio che soffre e muore». In questi termini, osserva Pareyson: «La sofferenza di Cristo è un evento tremendo e immane, che riesce a spiegare la tragedia dell'umanità solo in quanto estende la tragedia alla divinità. In questo senso la sofferenza inutile è esemplare: essa è un caso in cui il male è in Dio e quindi Dio deve soffrire. Con l'idea del Dio sofferente la sofferenza non è più limitata all'umanità, ma diventa infinita e s'insedia nel cuore stesso della realtà» (L. PAREYSON, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, Torino, Einaudi, 1993, p. 211).
[90] Cfr. D. GAROTA, *L'Onnipotenza povera di Dio*, Milano, Paoline, 2001.

uomo: essa giunge a suggellare un percorso di conoscenza che vede la creatura divisa fra tesa partecipazione e contestazione sofferta a una divinità avvertita in tutta la sua oscura, a tratti enigmatica, presenza.

Ma la bestemmia nell'opera di Turoldo assurge anche a cifra costitutiva della poesia stessa, intesa come dolente petizione a Dio e dolorosa ricerca di una traccia che possa condurre al «verbo»: ed è qui che avviene l'identificazione della figura del poeta con il Cristo:

Forse i poeti, Signore
saranno da Te crocifissi.
E così non può dirsi blasfemo
questo mio cantare:
da sé la carne cerca
il suo verbo.

(D. M. TUROLDO, *Udii una voce*, *Settimo giorno a notte alta*, vv. 9-14)

Sul volto del poeta Turoldo imprime la maschera del Cristo, secondo un *topos* assai vitale nella poesia europea tra Otto e Novecento[91]. Rovesciando l'immagine

[91] L'omologia tra il Cristo e il poeta trova la propria origine, tramite la mediazione baudelairiana, nella figura del pagliaccio, del saltimbanco, del clown, «immagini iperboliche e volontariamente *deformanti*» che proprio nel corso dell'Ottocento «agli artisti piacque dare di se stessi e della condizione dell'arte» (J. STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a cura di Corrado Bologna, Torino, Bollati Boringhieri, 1984, p. 38). Proprio nel saltimbanco baudelairiano Starobinski ha colto, come è noto, «l'archetipo del clown tragico» (*ibidem*), icona paradossale della modernità, tragica effigie che occhieggia dalle tele di Toulouse-Lautrec e di Rouault, o dalla calca policroma delle composizioni di Ensor, e, in questo, il simulacro del martire, il paradigma esatto della «vittima redentrice» (ivi, p. 125). Cfr. anche le riflessioni di H. U. VON BALTHASAR, *Nello spazio della metafisica. L'epoca moderna*, Milano, Jaca Book, 2015, pp. 184-86 (al paragrafo *Cristo nel clown. Rouault*). L'identificazione tra il Cristo e la figura del poeta, comunque, appare compiutamente sancita in ambito lirico otto-novecentesco dai poeti "provinciali" francesi, da Rodenbach ad Albert Samain, sino al Guerrini e ai poeti crepuscolari. Si veda il Guerrini: «Al tuo martirio cupida e feroce/ Questa turba cui parli accorrerà;/ Ti verranno a veder sulla tua croce/ Tutti, e nessuno ti compiangerà» (*Ad un poeta*, in ID., *Postuma*, LXXIII, vv. 9-12); e Corazzini: «non oggi, o Primavera, ché di spine/ fatte del mio buon sangue porporine/ come Cristo ho corona ai miei capelli» (*Ballata della Primavera*, vv. 12-14); lo stesso Corazzini, in una poesia dedicata al poeta Fausto Maria Martini, ripropone l'omologia Cristo/poeta: «Nessuno immagina che il tuo volto/ piangevole e doloroso/ in quel piccolo specchio polveroso/ somigli quello di Cristo sul lino/ della Veronica!» (*Stazione sesta*, vv. 20-24). Il paradigma del poeta-vittima ritorna con la maschera del clown nella poesia di Edoardo Sanguineti, come ha ben mostrato F. CURI, *Maschere, pagliacci, ciarlatani. Lettura di* Cataletto, *12 di Sanguineti*, in ID., *Gli stati d'animo del corpo. Studi sulla letteratura italiana dell'Otto e del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2005.

giovannea del Logos *incarnato*, la figura del poeta assurge a simbolo di una dolente umanità: il poeta crocifisso diviene emblema dell'uomo, il paradigma di una limpida e inquieta creaturalità: la «carne» in cerca del «suo verbo» rappresenta, cioè, l'uomo, ogni uomo in cammino verso il *logos* che è metafora del divino e, nel contempo, della poesia stessa. La poesia esprimerà, allora, questa tensione originaria, in essa abiterà quel soffio che la spinge e la costringe a mettersi in cammino in cerca del «verbo», di una pienezza, cioè, che la redima dalla sua costitutiva e radicale incompiutezza. Non può, dunque, dirsi «blasfemo» quel canto, se esso è mozione che trapela ed erompe insopprimibile, affiorando verso il «tu» originario; se esso risponde a un appello e obbedisce a un richiamo; non può dirsi blasfemo, se è espressione di un'urgenza radicale e irriducibile, che lo conduce fuori di sé alla ricerca dell'alterità; non può, quel cantare, dirsi blasfemo, se il suo destino sarà poi quello di spegnersi nel silenzio e nell'abbandono di chi non può o non riesce ad accoglierlo né a farlo risuonare. Se è così, sembra affermare Turoldo, ogni canto autenticamente *religioso* dovrà necessariamente riecheggiare come un'aspra e dolente bestemmia.

Alberto Luciano

La protesta di Giobbe: una nota su Levi e Morselli

Nel 1977 apparve a Milano la prima edizione di *Fede e critica*, libro elaborato da Morselli nel biennio 1955-1956, ma meditato a partire dal 1952[1]. Nella sua *Nota introduttiva*, indirizzata ai lettori, l'autore precisa di non essere un «religioso»[2], né un «mistico», ma ammette che quelle sue pagine sono state elaborate sotto «l'urgenza di una ricerca» e dettate da un evidente «interesse» dell'autore per le questioni trattate[3].

Scopo dichiarato del libro sarebbe, dunque, quello di «svolgere un discorso: lineare, piano, tollerante, come può esserlo il discorso intellettuale quando tratta questioni da cui l'individuo sia investito nel profondo». Il fine, infatti, non pare tanto quello di arrivare a conclusioni filosoficamente valide e razionalmente giustificabili e comprovabili, ma quello di descrivere, di raccontare il percorso intellettuale e spirituale seguito da un'anima (proprio quella di Guido Morselli), che si pone di fronte al problema del Male e della Sofferenza nella vita umana, ovvero al "Problema" per antonomasia.

Domanda priva di senso sembra a Morselli quella sul *Perché si soffre?*, che dà il titolo al primo capitolo: «esistere» è anche «soffrire» – risponde l'autore – che si dichiara, in nota, d'accordo con Benedetto Croce, che vede necessariamente contrapposti i poli del piacere e del dolore nel momento economico dello Spirito, o "vitalità". Male e bene, morte e vita sono, allo stesso modo, problemi ed eventi oscuri; per questo, qualsiasi filosofia si ponesse domande sul senso del male e del suo coesistere col bene sarebbe, per Morselli, da additare come una pseudo-filosofia: la

[1] Cfr. M. FIORENTINO, *Fede e critica*, in EAD., *Guido Morselli tra critica e narrativa*, pref. di F. D'Episcopo, Napoli, Eurocomp 2000, 2002, pp. 141-81 (in particolare, p. 143).
[2] Tutte le citazioni saranno tratte dall'edizione milanese Adelphi del 1977; per le seguenti, cfr. p. 11.
[3] Si veda anche il cap. VIII: «Non sono soltanto parole, queste che sto scrivendo, o sono parole compendianti un'esperienza, che non è quella di un santo o di un apostolo ma di un uomo come innumerevoli altri, non più illuminato, non meglio sottratto ai comuni limiti e vincoli» (p. 193).

«concettuale neutralità»[4] della filosofia nei riguardi del male si spiega anche, per l'autore, col fatto che non ha senso indagare il problema del male in astratto, perché esso, nella vita umana, s'identifica sempre con la «sofferenza», che diviene evidente e afferrabile soltanto facendo riferimento alla «sfera soggettiva dell'individuo»[5] e può, dunque, essere colta (dalla psicologia, e non dalla filosofia) solo come «fenomeno, nel vivo del singolo soggetto che la subisce».

L'uomo comune, per lo scrittore, cerca soprattutto una spiegazione ai mali che lo affliggono, e le argomentazioni contingenti degli storici[6] (la loro indagine sulle "cause" dei fatti) non gli bastano, perché egli mira a una spiegazione «totale e radicale, cioè estrastorica, estranaturale»[7]: lo storico – puntualizza Morselli, in costante dialogo implicito con Croce – consente la comprensione di un evento e lo intellettualizza, cerca di spiegare i fatti e – dato che «comprendere è perdonare»[8] – aiuta, con la propria opera, a penetrare la "logica delle cose", ad avvertirne la «necessarietà», ma non a giustificare ontologicamente il male, a ricondurre ciò che accade a «*logicità*».

L'autore passa in rassegna vari modi di rapportarsi alla questione del Male e varie soluzioni susseguitesi nella storia della speculazione: il male giustificato da una finalità superiore (di tipo individuale o universale); il male ridotto a pura negatività e, dunque, non avente realtà (laddove Agostino sembra anticipare Hegel, commenta Morselli); il male come *defectus boni*, *minus esse* della creatura rispetto al creatore, all'Essere (per cui il peccatore è contraddistinto da un'ulteriore *deminutio essendi*) *etc*. Costante il dialogo con l'idealismo, che considera il male morale, la volontà cattiva, una «volizione che viene meno a se stessa, e quindi un caso particolare di *defectus boni*»[9], tesi che Morselli giudica «poco plausibile». Interessante e – a mio

[4] Ivi, p. 17.
[5] Ivi, p. 18 (come la citazione successiva).
[6] La riflessione sulla storia è tema che ritorna assai spesso nella produzione morselliana: si vedano molte sofferte pagine di *Fede e Critica* (ad es., le pp. 35-38, 98-99) e l'impianto storico di romanzi come *Contro-passato prossimo* (I ed. postuma 1975) e *Divertimento 1889* (I ed. postuma 1975).
[7] G. MORSELLI, *Fede e critica*, pp. 20-21.
[8] Ivi, p. 20, nota 3 (come le citazioni che seguono).
[9] Ivi, p. 29 (come le cit. successive).

avviso – illuminante (ai fini dell'esegesi dell'opera morselliana tutta)[10], poi, il rilievo da lui attribuito a una concezione del male come "eccedenza": «si prevarica in quanto vi è qualcosa in noi che esorbita o eccede […] La superbia, in cui la Storia sacra designa (con molta accuratezza, bisogna ammetterlo) il primo e sommo peccato, è tipicamente un eccedere».

Il male, dunque – precisa l'autore –, è un «limite *al* nostro essere»[11], non «*del* nostro essere»: perciò non è *defectus* o *remotio boni*, ma *contrarium boni*; e per questo lo si subisce, come una forza esterna e attiva, che ha in sé una propria «irriducibile positività»[12] e che "urta" contro il nostro essere. In quest'ottica, anche il male morale consisterebbe nella sofferenza che prova l'uomo quando le tendenze egoistiche in esso presenti si impongono su tendenze contrarie e le reprimono, in un conflitto interiore al soggetto. Pertanto, il *Malum* sarebbe la prova del «*disordine* che contrassegna questo nostro mondo, per cui c'è antagonismo nelle forze»[13].

Morselli estende la propria riflessione anche – leopardianamente – alle altre creature, agli altri esseri che abitano il mondo, invitando a non trascurare di considerare «il disordine e il dolore della Natura, poiché anche in essa si manifestano le potenze del male»[14].

Riguardo sempre ad Agostino, apprezzato nel suo «genuino tormento di […] spirito credente»[15], Morselli dichiara, più avanti, di sentirsi solidale col suo atteggiamento di «accorata accettazione del mistero»[16] dell'imperscrutabilità dei giudizi e delle vie di Dio, e con la sua convinzione che tutte le "cose" siano "utili" e che, dunque, quelle la cui ragion d'essere risulta incomprensibile – «*laddove l'ingegno e le forze ci facciano difetto*»[17] – dimostrino la propria utilità proprio nel

---

[10] Ho cercato di dimostrarlo in M. PANETTA, *Da* Fede e critica *a* Dissipatio H. G.: *Morselli, il solipsismo e il peccato della superbia*, in «Rivista di studi italiani», numero monografico dedicato a Guido Morselli, a cura di A. Gaudio, a. XXVII, n. 2, dicembre 2009, pp. 205-37.
[11] G. MORSELLI, *Fede e critica*, op. cit., p. 31 (come la citazione seguente).
[12] Ivi, p. 32.
[13] Ivi, p. 33.
[14] Ivi, p. 42. Cfr. anche, sullo stesso tema, la citazione di alcuni versi tratti dal *Canzoniere* di Saba e riguardanti la sofferenza di una capra che partorisce, a p. 198.
[15] Ivi, p. 43.
[16] Ivi, p. 44.
[17] *Ibidem.* La citazione, tradotta, è tratta dal *De Civitate Dei* (XXII, 11).

fatto che il non poter attingere facilmente al loro senso serve a «*esercitare l'umiltà o a fiaccare la superbia*»[18]. L'ultimo Agostino, però, sembra andare oltre: sostiene, infatti, che non vi è salvezza senza la Grazia e che essa è un dono che Dio elargisce a chi vuole. Il libero arbitrio, dunque – osserva Morselli –, «sta dalla parte di Dio»[19] e non da quella dell'uomo; e quando

> se ne escludano i pochi eletti, l'umanità è, sin dal suo inizio, *massa damnationis*, destinata al peccato […] e alla perdizione. Ciò che più ci interessa, è l'affermazione che di tutto questo non serve chiedere il perché. I motivi della scelta divina ci sono preclusi. Si deve stimare che la divina volontà sia giusta, e cioè buona: ma è una persuasione da non aspettarsi dai concetti, è una persuasione che ci è data, quando ci è data, insieme con la fede[20].

Molto interessante anche l'accostamento tra Agostino e Leopardi: «Per noi, il male è il 'dato', e Dio (seanche [*sic*] in un certo momento ne avvertiamo il bisogno) è l'incognita; inversamente per loro»[21]. L'autore osserva che il poeta recanatese dichiarò con forza il proprio materialismo e ateismo, ma «senza giungere mai a trasfigurarli nella sua poesia, che al contrario rimane (al pari del suo pensiero) indizio di una religiosità desolata e amara, recriminatrice e non di rado blasfema, ma radicata, esigente, capace di singolari intuizioni». A suo giudizio, la negazione di Dio in Leopardi è «chiaramente non risolutiva»[22], ché, anzi, egli «imperniò sull'ingiustizia e il dolore la sua meditazione, sentendo di essi, non solo l'umana tristezza, ma una gravità cosmica e arcana» proprio perché, non riuscendo a prescindere dall'idea di una «divina presenza operante nel mondo», avvertì sempre la crudeltà e l'irriducibilità del mistero della sofferenza.

Centrale[23], nell'esame di *Fede e critica*, è, poi, la considerazione del secondo capitolo (incentrato sul *Libro di Giobbe*), che discute il noto "principio retributivo",

---

[18] *Ibidem.*
[19] Ivi, p. 45.
[20] Ivi, pp. 45-46.
[21] Ivi, p. 47 (come la citazione che segue).
[22] Ivi, p. 48 (come le citazioni successive).
[23] Cfr. S. COSTA, *Guido Morselli*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, pp. 31 e sgg.

secondo il quale il male è necessario in quanto "castigo delle nostre colpe". A giudizio di Morselli, gli «eroi eponimi dell'umanità, Ulisse, Faust o Amleto, per quanto eloquenti e significativi, sono *labili ombre* a paragone di questo oscuro personaggio biblico che soffre con un'anima simile alla nostra, e dice le cose che anche noi ci siamo detti, le uniche cose veramente essenziali per tutti»[24]: passo di estrema importanza, dato che vi sono evocati alcuni tra i personaggi più degnamente illustri e semanticamente pregni di tutta la letteratura mondiale. La centralità del libro di Giobbe risiederebbe nel fatto che vi si rivela il «*Deus absconditus*, che cela il proprio volto alle creature governando la loro sorte dall'alto, e la cui parola non risuona che nel travaglio delle loro coscienze»[25].

Il libro di Giobbe inizia con Dio e Satana a colloquio, a dimostrazione che nella *Bibbia* il Bene e il Male «possono stare di fronte l'uno all'altro, parlarsi, misurarsi»[26]: Satana è, dunque, una realtà «congenita al mondo»[27] (conclude Morselli):

> esisteva prima dell'uomo, esisterebbe anche se l'uomo, che si è creduto riempir l'universo colle invereconde vociferazioni della sua *superbia*, non fosse apparso mai. È autentica *presunzione*, non umiltà, quella che ci fa asserire che il male lo introduciamo, lo 'inventiamo' noi; una sottospecie dell'*antropocentrismo* ai cui miraggi cedono volentieri i filosofi[28].

Giobbe crede in Dio e, quando la calamità immeritata lo colpisce, reagisce non con la pazienza e l'acquiescenza che la tradizione gli ha proverbialmente attribuito, bensì con accenti di inusitata violenza, chiedendogli ragione della propria sofferenza: «Perisca il giorno in cui io nacqui e la notte in cui fu detto: è stato concepito un uomo […] Perché fu data la luce all'uomo la cui via è nascosta e che Dio ha circondato di

[24] G. MORSELLI, *Fede e critica*, op. cit., p. 54. Corsivo mio.
[25] *Ibidem.*
[26] Ivi, p. 55.
[27] Ivi, p. 56.
[28] *Ibidem*. Corsivi miei.

tenebre?» (3, 3, 11, 20-23). La ribellione di Giobbe si concluderà con la sua finale sottomissione a Dio, che gli concederà, dunque, la «grazia della rassegnazione»[29].

Da tutto l'episodio, Morselli deduce – contrariamente alle letture tradizionali, da Tertulliano al vescovo Martini – che il Cielo non condanna le reazioni degli uomini alla sventura, non si vendica delle loro rivolte alle punizioni che giudicano ingiuste: «Dio è disposto a indulgenza verso chi insorge contro i suoi decreti, ma non verso chi pretende svelarne il mistero, subordinandoli ai criteri di una legalità rigorosa bensì, ma antropomorfica»[30]; ciò che il Signore non tollera è, dunque, di dover «chiarire all'uomo la propria condotta»[31], avendo diritto all'«incondizionato ossequio della creatura». Dunque, «superbia è […] voler penetrare l'impenetrabile, indagare i voleri del Signore». Conclude l'autore che Giobbe «è ben lungi dall'essere un reprobo, ma è, o è stato, un ribelle, un accusatore»[32], perché – e ritorna tale motivo – «la negazione appassionata è una testimonianza, più valida della compunta devozione»: la differenza tra lui e il credente comune non va ricercata – secondo Morselli – nella sua incondizionata sottomissione finale, ma «nel vigore meraviglioso con cui egli asserisce la sua e la universa dipendenza da Dio», nel bene e nel male, nella colpa e nella virtù. «Dalla veemenza della sua recriminazione […]» – asserisce l'autore – «vi è da attingere per gli spiriti religiosi una lezione di umiltà».

Nella silloge *Ricerca delle radici* (1981), in cui Primo Levi seleziona alcune opere di fondamentale importanza nel proprio percorso intellettuale e formativo, si possono leggere anche alcune pagine tratte dal libro di *Giobbe*, cui Levi dà il titolo *Il giusto oppresso dall'ingiustizia*: «A Giobbe ho riservato d'istinto la primogenitura, cercando poi di trovare buone ragioni per questa scelta»[33], ammette Levi. E poi precisa: «Perché incominciare da Giobbe? Perché questa storia splendida e atroce racchiude in sé le domande di tutti i tempi, quelle a cui l'uomo non ha trovato risposta finora né la troverà

[29] Ivi, p. 64.
[30] Ivi, p. 66.
[31] Ivi, p. 64 (come le citazioni successive).
[32] Ivi, p. 67 (come le citazioni che seguono).
[33] P. LEVI, *Ricerca delle radici: antologia personale*, Torino, Einaudi, 1981, p. 1365.

mai, ma la cercherà sempre perché ne ha bisogno per vivere, per capire se stesso e il mondo»[34]. In Giobbe Levi individua, dunque, innanzitutto un archetipo filosofico: quello dell'interrogarsi sul senso e sul significato del dolore nella vita umana.

Nella scelta dei passi antologici, inoltre, seleziona e riporta solo quelli in cui parla Giobbe (3, 7, 14) e quelli in cui parla il Signore dalla nube (38, 40, 41), tralasciando gli altri personaggi e configurando, in tal modo, l'episodio come uno scontro frontale fra Dio e la sua creatura: «Giobbe è il giusto oppresso dall'ingiustizia. È vittima di una crudele scommessa fra Satana e Dio. [...] Giobbe il giusto, degradato ad animale da esperimento, si comporta come farebbe ognuno di noi: dapprima china il capo [...], poi le sue difese crollano. Povero, orbato dei figli, coperto di piaghe, siede fra i rifiuti grattandosi con un coccio, e contende con Dio. È una contesa disuguale: Dio, creatore di meraviglie e di mostri lo schiaccia sotto la sua onnipotenza»[35].

La riflessione proposta da Levi al riguardo mette bene in evidenza come, a suo modo di vedere, la voce divina non risponda alla domanda di senso di Giobbe, ma sposti

il fuoco del discorso con un atto di prepotenza. Quella di Dio è pura violenza verbale: capitolo dopo capitolo di meravigliosa poesia cosmica, Dio descrive a Giobbe tutto quello che ha fatto dalla creazione in poi, sfidandolo a imitarlo se ne è capace; e se Giobbe non può stargli a pari, se Giobbe non può creare un universo come lui lo ha creato, allora non ha il diritto di porre in questione l'ordinamento di questo universo. La dimostrazione di forza è però anche una scappatoia, uno stratagemma che serve a Dio per non rivelare all'essere umano che lo interroga l'arbitrio, il capriccio per cui ha acconsentito alla scommessa con il Satàn[36].

Appare chiaro che per Levi non è un Dio giusto l'onnipotente che scommette con Satana, mette alla prova Giobbe e ne loda la ribellione, ottenendo, alla fine, la sua

[34] Ivi, p. 1369.
[35] *Ibidem*.
[36] A. BALDINI, *Primo Levi e il modello sapienziale*, in *Mi metto la mano sulla bocca. Echi sapienziali nella letteratura italiana contemporanea*, a cura di M. Naro, Roma, Città Nuova Editrice, 2014, pp. 177-92, cit. a p. 183.

resa incondizionata, ma rappresenta la crudeltà e la disumanità dell'oppressione, che egli riconnette anche alla propria tragica esperienza di vita nel campo di Auschwitz.

Dio non degna di risposta l'affannoso interrogarsi dell'uomo: si limita a schiacciarlo e non acconsente a confrontarsi e a discutere con lui. La conclusione pacificatrice del cap. LXII viene, di conseguenza, rifiutata da Levi: «Il lamento di Giobbe è una delle cose più disperate che mai sian state scritte. L'ultimo libro di Giobbe, quello a lieto fine, è apocrifo e anche assurdo»[37]. Infatti, Giobbe rientra in possesso della salute, dei beni; ma comunque si tratta di «un epilogo sconcertante: ha altri dieci figli, ma non quelli di prima»[38].

Oltre ai numerosi ed evidenti punti di tangenza fra le suddette riflessioni morselliane e queste di Levi riguardo al problema del Male e alla centralità del personaggio di Giobbe nella storia della letteratura di tutti i tempi, si rammentano altri elementi utili ad avvicinare i due autori: oltre che rilevare un loro comune amore per Leopardi, sconcerta riflettere sul fatto che Primo Levi si tolse la vita nel 1976, tre anni dopo il suicidio di Morselli.

È senz'altro uno spunto che merita di essere approfondito.

Maria Panetta

[37] P. LEVI, *L'enigma del tradurre*, intervista di G. Tesio, in «Nuova Società»,18 giugno 1983, p. 61.
[38] P. LEVI, *Conversazione con Daniela Amsallem*, 15 luglio 1980, in *Primo Levi*, a cura di M. Belpoliti, in «Riga», (13/1997), pp. 55-73, p. 58.

Vuoto e pieno in Bruce Chatwin
Morfologia del nomade collezionista

Bruce Chatwin iniziò ad essere lo scrittore che tutti conosciamo non durante i sei mesi passati in Patagonia tra la fine del 1974 e i primi mesi del 1975 (cui seguì la pubblicazione, nel 1977, dell'omonimo romanzo), ma più di tre lustri addietro, nel 1958, quando, per quelle circostanze abbastanza occasionali che accadono di solito nella vita, andò a fare un colloquio di lavoro alla casa d'aste Sotheby's grazie a una raccomandazione o meglio a una segnalazione di un amico del padre, che lo avvisò che lì stavano cercando del personale.

Chatwin era indeciso se iscriversi all'università e il padre gli aveva fatto capire che, nonostante l'alto costo della retta, la famiglia poteva aiutarlo a patto che le sue intenzioni fossero serie riguardo all'impegno nello studio. Chatwin era nato in una clinica di Sheffield il 13 maggio del 1940: tutte le testimonianze dicono che era bellissimo fin da piccolo e nelle *Vie dei Canti* dirà, come una sorta di autocelebrazione *a rebours* del gusto che poi circonderà la sua vita, che le prime immagini che vide da neonato furono «un capezzolo dondolante e una cascata d'oro»[1]. Quando andava a casa della nonna paterna, Isobe, la quale abitava in un sobborgo di Birmingham, poteva rimanere ore a contemplare una vetrinetta che si trovava nella camera da pranzo e che conteneva quello che poi chiamò «il museo di famiglia», cioè piccoli oggetti tramandati di generazione in generazione, ciascuno con una targhetta accanto che ne indicava contenuto e provenienza. Chatwin non proveniva da una famiglia agiata e nobile, ma dal ceto medio, e, forse non avvertendo grandi possibilità con una laurea in mano, rinunciò all'Università e si presentò da Sotheby's. Nel 1958 aveva poco meno di diciotto anni: il colloquio di lavoro

[1] N. SHAKESPEARE, *Bruce Chatwin*, trad. It. Di Mariapaola Dettore e Sandro Melani, Collana «I saggi» n. 144, Milano, Baldini & Castoldi, 1999, I ed., p. 15.

riguardava un impiego come garzone; non stavano cercando un esperto di un settore e d'altronde la sua preparazione sul mondo dell'arte era limitata agli studi compiuti nelle scuole, anche se si capiva subito che o la filosofia o la letteratura o l'arte potevano essere le sue passioni: avere la chance di entrare in quel mondo non gli dispiaceva certo, visto anche i suoi continui atteggiamenti da patrizio o giovane principe, per i quali veniva spesso preso in giro da amici e parenti. Oltretutto, in quel preciso momento storico, le case d'asta, *in primis* Sotheby's e Christies, stavano conoscendo un forte sviluppo economico, in una sorta di concorrenza spietata tra loro, né disdegnavano operazioni moralmente dubbie nell'acquisizione delle opere da vendere (la più innocente era presentarsi in chiesa o al cimitero quando moriva un collezionista, per fare le condoglianze alla moglie e ai famigliari durante il funerale, in modo da stabilire dei contatti per la futura, e certa, dismissione del patrimonio artistico: il collezionismo è una passione che muore con il collezionista, di solito). A quel tempo ci si muoveva all'interno del mercato dell'arte con operazioni ai limiti della pirateria, senza disturbarsi eccessivamente, ad esempio, di conoscere l'esatta provenienza della merce o delle collezioni di cui ci si impossessava. Inoltre, di lì a poco si assistette al boom dell'impressionismo e soprattutto dell'arte preistorica, africana, nomade, antropologica, paleontologica, di cui divenne massimo esperto proprio Chatwin[2].

I motivi per cui l'astutissimo presidente della Sotheby's, Peter Wilson, lo assunse alla prima occhiata, Chatwin li intuì solo qualche anno dopo. In un primo tempo il suo lavoro era quello di "spazzappartamenti", anche se di giorno in giorno imparava sempre più a osservare gli oggetti e a descriverli, a tenerli in mano, a tastarli, a guardarli intensamente, affinando la proprio memoria fotografica: restava ore a studiare un oggetto, da diverse angolature, col risultato che non aveva bisogno di prendere le misure, come gli altri suoi colleghi, conservando tutto in mente.

Anche le stesse segretarie venivano scelte da Wilson secondo misteriosi criteri; con l'esperienza comprese che erano tutte nipoti o cugine o parenti di primo o di

[2] Cfr. E. WHITE, *Bruce Chatwin*, in «Arts and Letters», 2004, p. 124.

secondo grado, di famiglie potentissime cui appartenevano collezioni stratosferiche: grazie al loro lignaggio e ai rapporti parentali, erano in possesso di informazioni preziosissime, di prima mano, sul grande mondo del collezionismo. La prima caratteristica era, dunque, quella del lignaggio: le donne, le ragazze assunte nella casa d'aste, rappresentavano il tramite per poter accedere a informazioni dirette su chi compra e chi vende (ed è un criterio che permane ancora oggi, così si dice). Elizabeth apparteneva, e questo elemento fece presa su Chatwin, a una famiglia americana di collezionisti[3], anche se un po' in decadenza, cosa che lui ignorava: donna straordinaria, intelligente, anche ideale per lui abituato a viaggiare da solo (e ad avere molti e molte amanti), Elizabeth rinunciò fin da subito a qualsiasi idea di matrimonio tradizionale, conservando sempre la memoria del marito dopo la sua morte.

Wilson concedette subito al giovane Chatwin un certo potere nel reparto delle antichità, perché sapeva che i collezionisti più importanti con cui intratteneva rapporti di lavoro o che aspirava ad avere come clienti di Sotheby's appartenevano al mondo gay, e uno come Bruce, bello e pieno di fascino, era perfetto per i suoi scopi. Il suo aiuto veniva anche richiesto nei momenti di crisi e di indecisione del collezionista: una volta, quando un collezionista innamorato adombrò la possibilità di ritirare le proprie opere a catalogo ormai chiuso, Chatwin venne prontamente mandato a casa sua e invitato a non sottilizzare troppo se gli fosse stato chiesto di rimanere la notte, cosa che puntualmente accadde. Chatwin era bisessuale e, come sappiamo tutti, morì poi di aids. Dunque, almeno all'inizio, la sua prima qualità risiedeva nel suo eccezionale sex appeal, che lo aiutava a "intortare" donne e uomini ricchissimi, sedotti dalla sua parlantina, dai suoi modi, dalla sua disinvoltura: come scrive il suo biografo, Nicholas Shakespeare, Bruce «si interessava al proprietario quanto all'oggetto».

La seconda qualità per cui venne scelto è che per nascita aveva un occhio infallibile, un occhio d'oro: il che significava che, se entrava in un magazzino dove erano poggiati quattrocento oggetti, quello che prendeva in mano era sempre

[3] N. SHAKESPEARE, *Bruce Chatwin*, op. cit., p. 26.

l'oggetto migliore. Iniziò subito a scoprire capolavori e a stanare i falsi: a un certo punto, mentre stavano impacchettando un Renoir per una vendita decisa da tempo, disse: «quello è un falso». Il suo capo pensò a quanto fosse saccente, e gli rispose che era uno sbarbatello ventenne che credeva di sapere tutto, ma dopo poco si venne a scoprire che quel quadro era davvero falso e l'asta venne bloccata. Nell'arco di un solo anno Chatwin divenne potentissimo, con tutte le malevolenze che intanto cominciavano a circolare sul rapporto tra lui e Wilson: a soli ventidue anni, lavorando ai reparti dell'antichità e dell'Impressionismo, iniziò a viaggiare per tutto il mondo per vedere le collezioni e fare le perizie delle opere; veniva invitato alle cene, ai cocktail, alle feste, e accompagnato in limousine, mentre davanti ai suoi occhi passavano miliardi di denaro in oggetti che doveva selezionare e mettere all'asta. In pratica, l'esperienza alla Sothebys lo corruppe in maniera così profonda che divenne un drogato di oggetti di lusso, accentuando ancor di più la sua vena di esteta assoluto. E Chatwin lo era senza pari: quando si fidanzò con Elizabeth, le regalò un anello di fidanzamento del terzo secolo avanti Cristo con impresso un leopardo che si girava per togliersi una freccia; era un pezzo da novanta per stile e bellezza[4].

Il suo era un livello altissimo anche per gli standard dei più raffinati dandy: i collezionisti gli cadevano ai piedi, e si fidavano ciecamente, nonostante fossero inizialmente e naturalmente insospettiti dalla giovane età, dubitando della sua competenza, per venire smentiti un attimo dopo. Gli venivano affidate le missioni più delicate: durante la guerra dei sei giorni contro Israele, gli egiziani decisero di vendere sotto banco dei pezzi del museo egizio del Cairo per comprare dei mig: dalla Sotheby's giunse Chatwin, il quale però si accorse subito che, in un clima così drammatico, con gli allarmi e i bombardamenti aerei, qualcuno in alto loco ci aveva ripensato e così gli proposero solo cianfrusaglia, per cui il progetto andò a monte. Nei tanti viaggi che fece per lavoro[5], visitò opere al Cairo, in Afghanistan, in Sud Africa, soprattutto arte antica, che magari riportava sotto banco alla Sotheby's: ogni tanto

[4] Ivi, p. 39.
[5] Cfr. D. TAYLOR, *Bruce Chatwin: Connoisseur of Exile, Exile as Connoisseur*, in «Travel Writing and Empire: Postcolonial Theory in Transit», 1999, pp. 195-211.

capitava che alcuni oggetti li portasse a casa sua prima della vendita, solo per poterli contemplare, per poterli avere, anche se per poco, con sé. Come tanti altri, anche Bruce cominciò a fare un po' la cresta o a comprare dei pezzi, privatamente, di nascosto, che poi rivendeva: trovò un oggetto che, però, sarebbe costato tantissimo se lo avesse portato da Sotheby's, per cui durante il tragitto verso l'ufficio gli staccò le colonnine; in questo modo divenne bello ma difettoso; all'asta se lo aggiudicò a un prezzo basso, poi a casa rimise al proprio posto la parte tolta, ritrovandolo intergo. Fu così che guadagnò i soldi con cui finanziò i suoi primi grandi viaggi: per certi versi, dal desiderare una vita di lusso era passato al potersela permettere.

Rispetto all'idea dello scrittore nomade, del viaggiatore con le scarpe consumate e lo zaino in spalla, che gelosamente e in modo romantico conserviamo di lui attraverso anche la seducente visione di un'alternativa al consumismo[6], lo studio della sua biografia ci squaderna, invece, un altro Chatwin, un Chatwin che conservò sempre il desiderio spasmodico di fare denaro o di spenderlo, per contornarsi di oggetti bellissimi. Piano piano il suo intero sistema entrò, però, in crisi: disgustato dal mondo dell'arte, dalla lobby dei collezionisti, dalla marea di soldi che giravano e di splendori che andavano in mani private, cadde vittima di una specie di nevrosi che lo colpì agli occhi, e imputò il suo male proprio a questo disgusto. Wilson lo aveva spremuto come un limone, aveva ottenuto tutto ciò che poteva dal suo occhio e dal suo fascino: e certamente per lui fu come trovarsi gettato in un perenne mondo dalle mille e una notte, un mondo che lo aveva stordito, vezzeggiato, adulato. La malattia psicofisica, da stress da lavoro, che lo portò a rischiare la cecità conteneva in sé qualcosa di simbolico, e che possiamo leggere anche come una sorta di stanchezza nel guardare, nell'osservare, tanto che decise di liberarsi di tutto, di liberarsi anche di quel lavoro e della schiavitù degli occhi che dovevano sempre guardare gli oggetti per una valutazione di ordine sia estetico sia ovviamente monetario, e di compiere il suo primo grande viaggio.

---

[6] Cfr. M. GRAVES, *Nowhere Left to Go? The Death and Renaissance of the Travel Book*, in «World Literature Today», vol. 77, n. 3/4, *Oct.-Dec*. 2003, p. 54.

Improvvisamente, dunque, in maniera inaspettata anche per chi lavorava con lui, si licenziò dalla Sotheby's, stufo di essere usato come esca da Wilson e convinto che l'adesione a quel mondo dell'arte fosse equivalente a un prostituirsi: la sua carriera sarebbe stata di sicuro avvenire perché Wilson faceva capire a tutti, ma lui allora non se ne rendeva conto, che Bruce sarebbe diventato il nuovo direttore, una volta che lui fosse andato in pensione. La goccia che fece traboccare il vaso fu una sorta di raggiro che Wilson e un suo compare avevano messo in piedi ai danni di una vedova, con l'aiuto di Chatwin. La convinsero a vendere di nascosto dei pezzi da novanta di una collezione che per testamento sarebbe dovuta rimanere integra, avvalendosi di un escamotage che è quasi una tradizione nell'ambiente dell'arte: finsero di aver smarrito, durante un viaggio in treno, l'archivio della collezione e, mentre lo stilavano di nuovo, alcuni oggetti magicamente sparirono. A questa operazione truffaldina partecipò anche Chatwin, che però alla fine non "beccò" una lira: alla fine, gli affari sono sempre affari e a nulla vale essere "pappa e ciccia" col direttore in questi casi. Licenziarsi volle dire dare un colpo al cuore a Wilson, il quale lo considerava il suo pupillo, il suo ragazzo d'oro: di solito, le persone amavano Bruce o trovavano la sua spocchia, la sua strafottenza, veramente insopportabile, era uno che faceva andare in bestia facilmente, come possiamo immaginare.

Brillantissimo affabulatore e «conversatore compulsivo», come sottolineò Salman Rushdie, con relazioni altissime a livello sociale, pieno di amanti (e amanti di un certo mondo), era generoso con gli amici, nel senso che quando pensava a qualcuno questi se ne accorgeva: «Sapeva cosa regalare e rifletteva sui suoi regali. A Emma Tennant regalò un paio di orecchini d'oro con una testa di leone che venivano da Micene, del 3000 avanti Cristo»[7]. Dopo l'uscita dalla Sotheby's, venne pagato clandestinamente dalla Christies per fare delle consulenze, ma non era andato via dal suo primo impiego per lavorare al soldo dei nemici. Fu a questo punto che scelse la strada del nomadismo, che si abbandonò, secondo alcuni, a un tipo di esistenza "inversamente proporzionale" rispetto a quella che aveva condotto fino a quel

[7] N. SHAKESPEARE, *Bruce Chatwin*, op. cit., p. 96.

momento: non va, tuttavia, commesso l'errore di rubricare alla stregua di un gran rifiuto questa uscita dal mondo delle case d'aste fatto di lusso, di spreco, di oggetti sacri, di scialo di denaro, di eterna bellezza; sempre con Chatwin c'è il rischio di ridurlo a santino, di mal interpretare questa sua scelta. Conserverà sempre, al contrario, la sua eccezionale vena di esteta, tanto che acquisterà, nei numerosi viaggi che compirà, oggetti magnifici, e di alcuni vorrà contornarsi anche negli ultimi istanti della sua vita.

Si iscrisse all'università, pur essendo avanti con gli anni, tra i ventiquattro e i venticinque, optando per archeologia, perché sentiva che qualcosa gli mancava, anche se in realtà aveva un'immagine hollywoodiana, avventurosa dell'archeologo: la tipologia di studio classificatorio lo stancò presto e si mise a fare delle missioni, dettate anche dalla necessità di guadagnare qualcosa (Elizabeth poteva contare su una rendita che le permise di comprare una casa in campagna, non era milionaria) vendendo degli oggetti grazie a conoscenze acquisite col lavoro alla Sotheby's e al nome che si era fatto nell'ambiente dell'arte: talvolta, riceveva una telefonata da un mercante che gli chiedeva di andare a Kabul perché erano stati ritrovati dei reperti e voleva una sua consulenza; e lui, a differenza di altri, prendeva l'aereo e partiva.

Giramondo irrefrenabile, e fenomenale teorico del «camminare domandando», anche quando pubblicò i suoi cinque libri, il denaro ricavato lo usò ancora per viaggiare e per comprare opere o manufatti d'arte, per compiere dunque «viaggi di ricerca»[8]: raccontano che viaggiava come fosse Greta Garbo, pieno di enormi bauli e con tutte le comodità possibili, anche se poi poteva trovarsi in situazioni estreme o pericolose. Passarono più di quindici anni da quando lasciò la casa d'aste all'avvento del successo letterario; nel frattempo, si mise a viaggiare instancabilmente, sapendo di poter contare sul proprio occhio infallibile, eccezionale risorsa che usava soltanto per accumulare denari che gli servivano per progettare sempre nuovi itinerari, comprando oggetti di cui all'improvviso si innamorava in pieno nomadismo.

[8] M. MOTT, *Nomads and Settlers in the Writing of Bruce Chatwin*, in «The Sewanee Review», vol. 100, n. 3, pp. 480-84, *Summer* 1992.

Trovare delle committenze divenne fondamentale, per cui si diede al giornalismo collaborando col «Sunday Times Magazine», che lo spedì in giro a fare delle interviste; e poi gli commissionò il libro antologico *Un milione di anni di storia dell'arte*, che lui, pur non possedendo un'istruzione accademica, poteva fare magistralmente proprio perché aveva una conoscenza infinita della storia dell'arte e degli stili (addirittura inserì alcune foto dei pezzi della sua collezione). In quegli anni tentò di scrivere un romanzo, ma non riusciva mai a finire ciò che cominciava, non sapeva tagliare o stare nei paletti che si era prefissato: bisogna, dunque, essere grati alla sua attività come giornalista, che gli ha consentito di acquisire un gusto e un ordine nel processo creativo, e di approdare a una «prosa freddamente distaccata e abbagliante»[9].

La stessa casa di Chatwin costantemente passava dall'avere le pareti bianche e spoglie come quelle di un igloo al contenere quasi a fatica pezzi meravigliosi raccolti durante le sue spedizioni e che poi, a un certo punto, rivendeva tutti per potersi permettere un altro viaggio. Acquistava oggetti magnifici perché vittima di un incantamento, di un grande amore; poi, però, li lasciava andar via, letteralmente se ne liberava. La condizione è la stessa di chi vive prima uno stato di anoressia poi uno di bulimia, una staffetta perenne, una sorta di pendolo nella vita di Chatwin, la cui irrequietezza era solo una delle rappresentazioni visibili di questa incessante dicotomia: all'interno di quello che definiva come «Wonder Voyage», riferendosi in questo modo al senso e al motivo della sua scrittura, l'appropriazione e la raccolta di cose belle per poi inevitabilmente lasciarle rappresentavano uno degli aspetti più evidenti del nomadismo: come spiegò nel saggio *La moralità delle cose*[10], la tendenza a muoversi e a cambiare fa parte di una determinazione primordiale, ed è inscritta nel destino stesso della nostra specie[11].

---

[9] I. A. D. STEWART, *The Sincerest form of Flattery: A Note on Bruce Chatwin's «The Estate of Maximilian Tod» as an Imitation of Borges*, in «The Modern Language Review», vol. 96, n. 3, luglio 2001, p. 731.
[10] B. CHATWIN, *Anatomia dell'irrequietezza*, Milano, Adelphi, 1966.
[11] Cfr. J. M. MERINO, *Anatomía de la inquietud by Bruce Chatwin*, in «Revista de libros», n. 4, *Apr*. 1997, p. 50.

L'unica cosa che conserverà sempre sarà una scatoletta con dei manufatti molto piccoli che gli ricordava la prima grande meraviglia dell'infanzia, la vetrinetta della nonna. È chiaro che questa scatola di cartone conteneva reperti da capogiro, con cui giocava come fossero degli scacchi: Rushdie scrisse che quella scatoletta assomigliava a una «scatola di caramelle», e che ogni tanto un pezzo prendeva il posto di un altro; erano oggetti semplici, sacri, piccoli che poteva tenere nel palmo di una mano, come, ad esempio, un alamaro esquimese, un coltello Ainu simbolo di lunga vita, una tabacchiera Ngoro di lacca rossa, un ornamento per il naso fatto con una conchiglia, una pedina di gioco egiziana, una scatola di lacca marrone del XVI secolo, oggetti costati centinaia di sterline al massimo. La cifra più alta pagata da Chatwin in trent'anni di caccia era stato 4000 sterline per un dipinto a olio intitolato *Gli ambasciatori*: nell'ultimo anno di vita, quando ormai sapeva che la morte si avvicinava, regalò questi oggetti agli amici più cari. Simbolo della stabilità, della casa, dello spazio psichico e del fantastico, anche se in miniatura, la scatoletta era il suo vero tesoro, un tesoro che aggiornava a ogni viaggio, e che era legato idealmente al possesso della nonna della vetrinetta vittoriana, che poi trasfigurerà negli scaffali di lastre di vetro di proprietà del sedentario, immobile collezionista Utz, protagonista dell'omonimo romanzo ed emblema della psicopatologia del collezionista irrefrenabile (oltre che suo doppio distorto).

A quella vetrinetta è legata anche la principale spinta nel compiere il celebre viaggio in Patagonia, perché all'interno vi era contenuta una pelle speciale, la storia del cui possesso la nonna gli raccontava sempre: era appartenuta a uno zio e tutti, in realtà, credevano fosse di un brontosauro. A condurlo in Argentina fu proprio la ricerca della verità su questa pelle («il più grande enigma della sua infanzia»[12]), per poi scoprire alla fine, all'interno di una grotta, che era appartenuta a un più comune bradipo gigante: così si concluse il suo viaggio (e di conseguenza, il romanzo). Tutto, dunque, era nato da una vetrina, che custodiva degli oggetti preziosi su cui da bambino fantasticava: in Chatwin il collezionismo fu sempre una sorta di camera

[12] C. M. MORENO, *Bruce Chatwin, viajero indómito*, in «El Ciervo», *Año* 43, n. 522/523, settembre-ottobre 1994, p. 27.

delle meraviglie, e non bisogna credere che fosse attratto dal quadro impressionista o dall'opera di Picasso, ma soprattutto da un copricapo atzeco o da un mantello di pelli di pitone di una tribù africana, cioè da oggetti nomadi: quando collezionava piccoli oggetti nella scatoletta, in questa wundercamera classica, in un senso di stupefazione, raccoglieva e custodiva suppellettili anonime che testimoniano, però, di un'intera civiltà. Quando si era già licenziato da Sotheby's e stava facendo lo studente di archeologia, a Londra organizzarono una grande mostra sull'arte nomade e africana: chiamarono Wilson per avere un consulente e lui rispose: «vi mando Chatwin», con il quale nel frattempo aveva ristabilito dei contatti. Questi studiosi, tutti esperti e professori di archeologia, si videro arrivare un ragazzetto con gli occhi azzurri, ben vestito e ripulito, e restarono basiti: «noi avremo bisogno veramente di sapere dove si trovano i pezzi più belli», gli dissero, con una dose di scetticismo e ironia; ma lui cominciò a indicare con precisione a chi rivolgersi, in quali musei andare, cosa in particolare richiedere. Utilizzò i propri contatti e le proprie conoscenze per mettere in piedi di fatto la mostra, andando lui direttamente nei paesi africani, in Afghanistan, India, Russia per scegliere uno a uno i manufatti: Chatwin scrisse anche il saggio introduttivo per il catalogo, che era per gli studiosi pura invenzione, pura fantasticheria; non c'era nulla di scientifico, però pretese e ottenne che nessuno ne toccasse neanche una riga. La sua memoria e la sua conoscenza delle opere facevano impressione: lo scrivere, che segna l'ultimo decennio della sua vita, è solo una parte rispetto a tutto questo, alla presenza del mondo dell'arte nella sua esistenza (il che ebbe un peso anche in quella sua ricerca o riappropriazione di un'estetica del sublime che ha, tra l'altro, apparentato una generazione di scrittori inglesi)[13].

Come sappiamo, nel 1989 Chatwin morì di Aids, anche se fino agli ultimi mesi di vita non pronunciò mai questa parola in pubblico: sosteneva che si trattava di un fungo preso in una tribù africana, o di una rara malattia dell'Australia, o di sterco di pipistrello, o di un'infezione del sangue, non voleva che i genitori sapessero. Fu uno

[13] Pensiamo, ad esempio, a Martin Amis, Julian Barnes, Jeanette Winterson, come sostiene Catherine Bernard in *A Certain Hermeneutic Slant: Sublime Allegories in Contemporary English Fiction*, Contemporary Literature, vol. 38, n. 1, Spring 1997, pp. 164-84.

dei primi conclamati casi di Aids in un momento in cui si stava per scatenare una caccia alle streghe, col terrore assoluto per i «contagiati», in una Londra dove ammalarsi era motivo di vergogna e addirittura si pensava che l'infezione avvenisse al contatto, come se fosse una nuova peste. Oltretutto non confessò mai di essere bisessuale, e dunque, era comprensibile che vivesse malissimo questo suo orientamento.

C'è una sua ultima intervista, concessa ad Herzog, che aveva diretto *Cobra verde* tratto dal suo libro *Il viceré di Ouidah*, che profondamente scuote lo spettatore: alla fine la telecamera inquadra il regalo che gli ha fatto Chatwin prima di morire, il suo zaino: continuava ancora viaggiare con lo stesso zaino, sempre con questa mania degli oggetti, del feticcio. Presto si ritrovò sulla sedie a rotelle, ormai scheletrico, e alla moglie disperato disse: «se non posso camminare, non posso scrivere»[14]. Negli ultimi quattro o cinque mesi di vita, il virus, come una droga, andò a colpire degli elementi neurologici che portarono al parossismo le sue caratteristiche o le sue manie, senza compromettere «la sua scioltezza verbale e la sua capacità di incantare chi lo ascoltava»[15]; è come se, d'improvviso, fosse stato potenziato nell'io, fino a perdere i limiti della vita, del tempo, dello spazio. Chatwin entrò in una specie di delirio di collezionismo e di acquisti, quasi da romanzo, quasi da film: in un giorno firmò cambiali per circa quattro milioni di euro. Aveva deciso che prima di morire avrebbe costituito una collezione dedicata alla moglie Elizabeth con tutti gli oggetti che reputava delle concrete meraviglie e che potessero rappresentare tutte le religioni, o meglio, che fossero, la formalizzazione dell'incrocio di tutte le religioni. Per cui lui si recò nei migliori negozi di Londra, dove lo conoscevano tutti perché era il mitico consulente della Sotheby's (e non il mitico scrittore di *Viaggio in Patagonia*): in una esaltazione totale andò a parlare con il direttore della National Gallery di Londra perché voleva donare la collezione dedicata a sua moglie, pretendendo in cambio la disponibilità di una stanza. Nel giro di poco tempo comprò di tutto, da un acquarello

[14] *L'alternativa nomade. Lettere 1948-1989*, trad. di Mariagrazia Ciani, «La Collana dei casi», Milano, Adelphi, 2013, p. 118.
[15] N. SHAKESPEARE, *Bruce Chatwin*, op. cit., pp. 138 e sgg.

di Cezanne a un manufatto africano dell'VIII secolo: i suoi amici e la stessa Elizabeth organizzarono a quel punto un sistema di protezione, uno scudo, andando a parlare con commercianti e galleristi e chiedendo di avere pazienza un paio di mesi perché dopo la sua morte avrebbero restituito tutti gli oggetti, che comunque lui non era in grado di pagare. Visto che l'avidità non manca mai negli esseri umani, al pari della vanità, alcuni invece protestarono gli assegni e li presentarono postdatati, ma la stragrande maggioranza capì qual era il problema.

Mise in piedi la collezione delle collezioni, che non era il frutto di una vita ma del delirio di giorni, firmando assegni da sei zeri, comprando oggetti che costavano uno sproposito; per cui, ad esempio, vide in un negozio la pelle di una tigre reale che era un mantello di un santone di una tribù il cui prezzo era ovviamente astronomico e telefonò al suo editore perché assicurasse il venditore che i soldi sarebbero arrivati. Spendeva cifre astronomiche che non possedeva, e tutto avveniva secondo i canoni di una scena quasi comica, quasi da Commedia dell'arte, per cui, mentre Chatwin usciva dalle gallerie, intanto gli amici avvertivano il gallerista che era come impazzito, e che però, essendo per lui motivo di felicità, in quel momento la felicità massima, chiedevano di lasciargli questa illusione; ed è bello che molti pensino in fondo che è coerente con ciò che Chatwin è stato: d'altronde, quando entrava in una casa o in una galleria, sceglieva sempre il pezzo migliore. Voleva che assurgesse a monumento commemorativo per Elizabeth, che erigeva anche a se stesso, al proprio gusto: era convinto di aver guadagnato moltissimo come scrittore e dalla vendita dei diritti cinematografici, credeva che il suo conto in banca straboccasse e che i soldi gli fossero arrivati come una benedizione, proprio quando era meno capace di usarli con criterio. Incredibilmente tutto questo non aveva intaccato il suo occhio, che funzionava ancora, terribilmente preciso, infallibile e, mentre Kevin Volans spingeva la sua carrozzina, lui comprava oggetti che appendeva sulle maniglie. Molti tra i più importanti galleristi al mondo si prestarono a questo gioco, e la sua stanza si trasformò in una scena delle *Mille e una notte*, con mercanti che venivano a proporre la merce. Morì nella sua casa circondato da tutti questi oggetti che poteva vedere e

toccare, perché c'è anche una meraviglia tattile che è indissolubile in chi è avvinto dalla gioia della collezione, e il cui compito era di accompagnarlo incontro alla morte. Purtroppo, è una collezione invisibile, che si è volatilizzata una volta chiusi i suoi occhi: ci rimane una lista[16] che comprende un bozzetto in cera del *Nettuno* del Giambologna; un bracciale dell'età del bronzo acquistata per 65mila sterline e una testa etrusca per 150mila; un coltello inglese di giada dell'epoca preistorica; un'ascia norvegese di selce; un copricapo delle Isole Aleutine; un'anatra assira di quarzo; una pezza di seta del XVIII secolo usa a ricoprire le sedie di una sala da pranzo; il tappeto in tigre tibetana; un'incisione di Giorgio Ghisi, XVI secolo, intitolata *La malinconia di Michelangelo*, che «mostrava una figura assorta sul ciglio di un enorme stagno circondato da mostri marini, leoni e uccelli», ventimila sterline il prezzo; una pagina larga un metro con due righe del principe Baysughur, il figlio di Tamerlano, valore all'epoca 45mila sterline; un pezzo del Forte Rosso, che è oggi un sito patrimonio dell'Unesco; un altare portatile del XII secolo proveniente da Losanna; un calamaio di tartaruga della dinastia Han; un'icona da 70mile sterline di San Paraskevi con un manto sgargiante color pomodoro; una collezione di abiti di Fortuny degli anni Venti; un arazzo medievale; l'ultimo acquerello di Cezanne del Mont Sainte-Victoire quasi tutto bianco; un completo ricamato di Chanel per Elizabeth simile a una corazza (e avrebbe desiderato aggiungervi anche i vestiti della duchessa di Windsor o una Bugatti da due milioni di sterline).

L'unico oggetto da cui non si separò mai era un tappeto che stava dietro alla sua stanza e che aveva comprato per Elizabeth: era bicolore, fatto tutto con penne di pappagallo, e risaliva alla civiltà Incas del II secolo a. C; l'aveva visto una volta in un negozio e, dopo essersi informato su quanto costasse, confessò al gallerista che in tasca aveva solo i 150 dollari che gli servivano per il suo matrimonio. Il gallerista gli rispose: «prendo i 150 dollari e come regalo di nozze ti do il tappeto». Qualche anno dopo gliene offrirono 25mila per quel pezzo, senza successo. Nei documentari su Chatwin in cui viene intervistata Elizabeth, lei compare sempre con alle spalle questo

[16] Ivi, pp. 235-36 e sgg.

magnifico tappeto. Il suo primo editor troverà[17], a ragione, delle assonanze tra il suo modo di scrivere e il tipo di lavoro che gli si chiedeva nella casa d'aste e nel quale primeggiava: eccezionale capacità di catalogazione da un lato, registrazione intuitiva di moltissimi dettagli dall'altro - dell'oggetto d'arte prima, della persona quando scriverà - e infine la ricerca e la scoperta di una storia, di un racconto (dietro l'uno e dietro l'altra). Nei momenti più felici del lavoro alla Sotheby's tutto si trasformava in una caccia al tesoro e questa tecnica venne applicata successivamente, quando si trattò di passare alla descrizione di un paesaggio o a spiegare l'incontro con l'altro, la sua presenza in un determinato luogo o città.

Contrario alla gerarchizzazione dell'arte, secondo l'impostazione di Ludwig Goldscheider, Chatwin possedeva la rara capacità di trovare una perla ovunque, anche nel deserto, che fosse un racconto, un manufatto antico, una situazione, un oggetto d'arte: perfino il suo nomadismo, col desiderio di vivere giovandosi solo di pochi beni ed evitando le trappole repressive della vita stanziale, apparteneva all'ambito dell'eccesso, in una costante oscillazione tra vuoto e pieno, pur prefigurandosi come anelito, come feroce critica della civiltà occidentale, forse anche come utopica anticipazione di un concreto cambiamento sociale[18].

Viaggio in Patagonia fu un grande successo editoriale, anche perché mostrò un nuovo modo di fare letteratura di viaggio: la maggior parte delle recensioni furono positive; in quelle negative venivano evidenziate le parti in cui si era inventato una Patagonia che sulla carta non esisteva. Cominciarono subito a essere organizzati dei tour per turisti nella regione, sulle tracce del romanzo (Chatwin sosteneva che non gli piaceva stare negli scaffali della letteratura di viaggio, ma preferiva quelli della narrativa, perché nel primo caso sarebbe stato accanto alle Seychelles, mentre nel secondo avrebbe avuto come vicino Checov, e c'era una bella differenza).

In alcuni saggi che compongono *Che ci faccio qui*, si scagliò contro il feticismo; poi, però, scrisse uno dei più grandi romanzi sul feticismo, *Utz*, libro su un

[17] Ivi, p. 84.
[18] Cfr. M. WILLIAMS, *Escaping a Dystopian Present: Compensatory and Anticipatory Utopias in Bruce Chatwin's «The Viceroy of Ouidah» and «The Songlines»*, in «Utopian Studies», vol. 14, n. 2, 2003, p. 99.

collezionista di ceramiche la cui vicenda gli fu ispirata da un collezionista conosciuto realmente ai tempi della Sotheby's e che lo aveva molto impressionato. Nella sua ultima intervista alla BBC sostenne che l'amore trionfa sempre sull'arte, la quale peraltro «ti delude sempre»: eppure il sogno della collezione tornerà ossessivo fino all'ultimo.

Una delle sue caratteristiche, anche come viaggiatore, anche nel nomadismo, non solo nella scrittura, era quella di essere nell'eccesso, di vivere in un perenne stato tra l'insaziabile appetito e il ferreo digiuno, un specie di virus che aveva contratto alla Sotheby's, quello della febbre e del contatto con gli oggetti, o meglio della forza degli oggetti, dei feticci: che poteva esecrare nei suoi libri, sostenendo la necessità di liberarsi dalla smania di possesso; però, poi trascorreva sei mesi a cercare la casa ideale dove scrivere, vagabondando da tutti gli amici e piazzandosi da uno in particolare perché lì c'era la stanza dove scriveva bene (chi ha compilato queste note ha avuto la fortuna di dormire nel letto di Chatwin, nella Torre proprietà della fondazione Von Rezzori).

In una lettera alla suocera, scrisse: «Ho invidiato la ricchezza e ho cercato di impossessarmene», ma ora «voglio liberarmene»; e un'altra volta: «Ho sempre pensato che più regali o butti al vento più ne hai»[19]. Ossessionato dalla bellezza degli oggetti, Chatwin si muoveva in una continua oscillazione tra il possesso e lo spogliarsi delle cose, dunque, e ancora, tra un elemento stanziale e un elemento nomade, dove il sentirsi attratto dalla leggerezza del viaggiatore si accompagnava alla smania del collezionista. Questa duplicità trovò la sua prima realizzazione in *Viaggio in Patagonia*, in cui non fa altro che collezionare incontri, collezionare persone, collezionare storie, puntualmente incredibili, eccezionali, come fossero, anche queste, delle pepite scovate nel nulla (forse per questo c'è chi ha parlato di aver letto, in realtà, una sequela di narrazioni di testi letterari e non la storia di un viaggio)[20].

---

[19] N. SHAKESPEARE, *Bruce Chatwin*, op. cit., pp. 156 e sgg.

[20] Cfr. K. FEATHERSTONE, *Not just travel writing: an interdisciplinary reading of the work of Bruce Chatwin*, PhD thesis, Nottingham Trent University, 2000, p. 39.

L’aver lavorato in una casa d’aste, per poi ritrovarsi a comprare e a disfarsi di tutto ogni volta, lo rendeva vittima di questa continua oscillazione di pieno e di vuoto. L’occhio d’oro che gli aveva permesso di stupire i suoi datori di lavoro è lo stesso che guiderà la sua mano nel momento della scrittura: anche come autore rimase sempre e comunque un collezionista che, però, era in grado di restituire il fascino degli incontri e delle storie che raccoglieva. Non era propriamente un accumulatore di soldi, ma di oggetti meravigliosi che diventavano icone, diventavano idoli, diventavano tesori; e dei quali si liberava una volta che aveva deciso di ripartire, per cui l’irrequietezza faceva parte di questa oscillazione.

Non è facile da interpretare questa tipologia di rapporto col denaro e con le cose: nel momento in cui si mette in cammino (condizione che Chatwin reputava originaria dell’uomo nella sua teoria sul nomadismo, per cui l’uomo è nato che cammina e il bambino si addormenta non per il cullare ma il cullare è il movimento della madre che cammina), cerca di far rivivere quello che era il suo grande progetto poi mai realizzato, il ritorno alle civiltà nomadi; quando, invece, diventa stanziale, i muri del suo appartamento si riempiono di opere e le stanze di oggetti o di statue, e si ritrova circondato da questi tesori e feticci che testimoniano il viaggio, sempre scelti con grande gusto, e che poi rivenderà per rimettersi in cammino. Nell’attimo in cui si libera di tutti gli oggetti, è libero anche di viaggiare: ciò è molto bello perché dà una dimensione di oscillazione continua tra il possedere e l’essere liberi, dimensione che riflette, più fedelmente di tante altre considerazioni, la sua interiorità e indica anche uno dei motivi fondamentali della sua produzione.

In *La via dei canti* c’è il senso del possesso come il possedere dei canti, cioè il possedere un patrimonio di avventure, di immagini, di melodie; in *Utz*, in cui la dedica è rivolta al collezionismo, il collezionista di ceramiche attraversa il tempo, la storia, le dittature pur di conservare, di mantenere la propria collezione. Lo stesso scrivere significa mettere in mostra la propria collezione: questo è ciò che fa Chatwin nei suoi libri. Non esiste una separazione tra un primo periodo, in cui è un intenditore d’arte, e un secondo, in cui è un viaggiatore solitario; in realtà, oscilla in

continuazione tra l’uno e l’altro status, tra il vuoto e il pieno, con la consapevolezza che il tuo vuoto comunque non puoi mai riempirlo con altri pieni.

Sebastiano Triulzi

Di terra e d'amore:
annotazioni sulla poesia di Mara Sabia

La poetessa lucana Mara Sabia racconta storie della propria terra, d'amore e di donne mitologiche che si confondono con il paesaggio, fino a immedesimarsi con esso e a renderlo partecipe del proprio dolore, dello struggimento, della condanna di una pena d'amore. Nella forza della sua scrittura si avverte una sorta di realizzazione, di compimento, come se solo attraverso la messa per iscritto la voce trovasse finalmente la quiete: la parole vengono distillate, scelte con cura; ciascuna sembra contenere una lacrima, un grido o, forse, un richiamo.

Laureata in Lettere Moderne e specializzata in Linguistica e Filologia dell'età moderna, Mara Sabia è docente, poetessa, attrice: incarna l'arte in tutte le sue molteplici declinazioni e si adopera per trasmettere il fascino della parola poetica attraverso eventi e incontri di lettura organizzati dal circolo culturale romano "La Setta dei poeti estinti", nato nel 2013[1].

La scrittura ha sempre assolto un ruolo fondamentale e primario nella sua vita: «Se mi si chiede quando ho iniziato a scrivere, non so. Ho iniziato per imitazione alle scuole elementari e non ho mai smesso», racconta. Un talento precoce, che certo non ha tardato a essere scoperto: a soli diciott'anni la sua prima silloge, dal titolo *Giorni DiVersi* (Potenza, Masi & Sabia, 2001), le ha valso numerosi riconoscimenti in vari concorsi letterari. Per la sua poesia, forte e passionale, ha meritato l'inserimento in varie antologie tra cui *Il filo di Eloisa. Antologia di ammirazione femminile* (Faloppio – CO, Lietocolle libri, 2009) e *Donne parole emozioni* (Avigliano, Pisani, 2011).

Tra i suoi modelli letterari annovera Merini, Neruda, Cortazar, Borges, poeti portatori di quella che definisce una "parola sensuale". Sicuramente, di tali influenze

[1] Cfr. al riguardo la seguente URL: https://lasettadeipoetiestinti.org/lasettadeipoetiestinti/ (ultima consultazione: 20 agosto 2018).

ha fortemente risentito la sua seconda raccolta, *Diario di un amore*, pubblicata da L'Autore libri Firenze[2]. In queste liriche, in particolare, si risente fortemente l'eco della poesia di Alda Merini, croce e delizia per Mara Sabia, che alla poetessa dei Navigli ha dedicato ben due tesi di laurea, vincendo nel 2015 il "Premio Alda Merini" nella sezione "Saggistica" con la sua tesi specialistica su *La rappresentazione manicomiale nella cultura letteraria del Novecento italiano*[3]: un lavoro lungo e faticoso, frutto di oltre due anni di studio e ricerche.

In *Diario di un amore* si percepisce il legame viscerale, irriducibile tra la poetessa e la sua terra natia, la Lucania: «Vengo io da un luogo arcano. Dove i re si mescono ai briganti, ove la passione è densa come il vino rubino»[4]. *Trecentosessantacinque*, di tutte le liriche la più densa e denotativa. La poesia avvolge come una musica d'altri tempi, una litania gitana; in essa risuona un ritornello antico, il suono della superficie terrestre calpestata da «milioni di orme di femmine scalze»[5].

Il filo conduttore delle liriche si può individuare nel tema dell'amore e nella pena infinita per la sua assenza o il suo abbandono. «Il mio Diario vuole essere un tributo all'Amore in tutte le sue sfaccettature»: con questa frase Mara Sabia introduce la raccolta.

Sabia ha cantato tante sfumature dell'amore, e persino i suoi lati più oscuri, quando diventa malattia, ossessione che costringe l'anima. In realtà, la passione amorosa non è mai felice, forse perché in essa risiede la contraddizione insita nel desiderio: desiderare l'assente, desiderare ciò che si sottrae, l'inafferrabile che sfugge costantemente dalle dita.

Si avverte il legame stretto tra la parola scritta e la voce, la cadenza melodiosa del parlato, forse retaggio della passione della poetessa per la recitazione e il teatro. Vi è una sensibilità particolare per l'armonia vocale nelle parole di queste liriche. Tuttavia, ciò che colpisce maggiormente è l'estrema sensibilità affidata al verso che

[2] Scandicci 2011.
[3] Poi edito da Lietocolle nel 2017.
[4] *Trecentosessantacinque*, lirica tratta da *Diario di un amore*, op. cit., p. 19.
[5] *Ibidem.*

ha il potere di consolare chi legge, e di richiamare all'essenzialità della vita, alle radici delle emozioni, come un inno all'umano. Una delle strofe più belle e toccanti della raccolta è la seguente, in cui è contenuto un elogio agli occhi che piangono e amano:

Adoro gli occhi che piangono
Ed amano, perché davvero è di quelli
Il canto di vita autentico
E sono quelli soli a guardare in faccia l'essenziale[6].

Da *Diario di un amore* è stato tratto anche un reading musicale, andato in scena al Teatro Stabile di Potenza in occasione di una raccolta fondi. L'abbinamento parola-voce permette a Mara Sabia di esaudire il suo principale insegnamento, più volte ripetuto durante i suoi corsi di dizione: «La parola pe-sa»[7].

In seguito, la poetessa ha anticipato una rivoluzione nella sua scrittura: «Voglio procedere in direzione di un verso più stringato, che si concentri maggiormente su una sorta di "parola-significato"». Da questo tentativo ha avuto origine la nuova raccolta inedita *Trentatré poesie*, opera più matura, il cui tema focale è sempre l'amore nelle sue molteplici declinazioni di desiderio, mancanza, passione. In queste nuove poesie non ancora pubblicate, emerge con più forza l'immagine di luoghi lontani, di una patria distante e commemorata ogni giorno con nostalgia.

Si fa spazio, inoltre, il tema di un esilio involontario, specie in una poesia che sembra fare eco all'*Ulisse* di Saba, dal titolo emblematico *Imago Locus*: «Sono andata per tornare, per capire cos'era casa»[8]. La conclusione non offre risposte, ma al contrario rivela ancora l'impeto della ricerca incessante, perché «esistono viaggi che si fanno solo per distendere i rami in altri cieli».

---

[6] M. SABIA, *13/06*, tratta dalla raccolta *Diario di un amore*, op. cit.
[7] F. ALTAVISTA, *A Mara Sabia il Premio Merini*, in «Il Quotidiano del Sud» - Edizione Basilicata, 1° ottobre 2015; cfr. anche il portale web di Aviglianonline: http://www.aviglianonline.eu/news_dettaglio.asp?idto=2549&pag=1 (ultima consultazione: 20 agosto 2018).
[8] M. SABIA, *Imago Locus*, tratta dalla raccolta inedita *Trentatré poesie.*

Trentatré poesie è un'opera della maturità in cui trova compimento un nuovo progetto di scrittura, la ricerca di una "parola senso", frutto di un lungo lavoro stilistico, come ha dichiarato l'autrice in un'intervista uscita il 1° ottobre 2015 sul «Quotidiano del Sud»: «Adesso sto cercando di asciugare molto quello che scrivo, sto cercando di arrivare a una sorta di "parola senso"»[9]. Alla parola, in particolare, viene affidato un valore che trascende quello di semplice mezzo di comunicazione per assumere un significato quasi di creatura: è la parola stessa, infatti, a essere, a rivelare, a farsi pensiero.

Anche in queste liriche rivivono le figure mitiche di donne che popolano le pianure sterminate della Lucania, dove ancora risuona l'eco della loro presenza selvaggia, come quella di Monnalisa Arundiana che, sciogliendo i capelli neri al vento, permette alla propria leggenda di rivivere:

E la tua lingua corre ancora
sui campi fluttuanti di Lucania.

Sciogli la tua chioma che canta,
Monnalisa,
il tuo spirito di Arunda
mosso dal vento[10].

Nel contatto diretto con la terra, dei piedi nudi con le pietre, emerge il tentativo di ritrovare la propria essenza, in un'identità che si ricongiunge con il passato dell'infanzia. Prende corpo l'immagine di un mondo conosciuto, amato, familiare, al quale chi vi è nato si ricongiunge con naturalezza, senza mai apparire straniero. La terra è come una madre pronta ad accogliere di nuovo nel proprio ventre il figlio perduto.

[9] F. ALTAVISTA, *A Mara Sabia il Premio Merini*, art. cit.
[10] M. SABIA, *A Monnalisa Arundiana*, tratta dalla raccolta inedita *Trentatré Poesie*.

I miei passi pesano sulla pietra morbida e calda.
Li conosco, mi riconoscono.
Mi hanno vista vagare a piedi nudi al tramonto[11].

Queste liriche rispecchiano con vivida lucidità l'amarezza dei ritorni, lasciando il lettore sull'orlo della commozione; l'emozione viene appena trattenuta dalla chiusura dell'ultimo verso che conclude la poesia ciclicamente, come un abbraccio:

In una lacrima
L'orizzonte
M'accolse[12].

Tra lontananza e vicinanza, in questa raccolta l'amore è trattato con meno dolore rispetto alla precedente, e con più abbandono. Si confonde con la dolcezza della notte, il silenzio, quando tramonta l'ultima luna e il rumore del mondo tace: e ancora nessuna alba sveglia. È un ritrovarsi di due anime nella notte attraverso baci, carezze e parole di conforto. Infine, si assiste all'evoluzione più matura del sentimento: l'amore diventa luogo, riparo accogliente. In *Casa*, poesia posta al centro della raccolta, che tuttavia già suona come un compimento, avviene la conquista e il dipanarsi di un senso:

Troppe volte mi sono chiesta dove fosse 'casa'.
Oggi so che è ovunque il mio amore sia ricambiato.
Non nel profilo rosa di queste montagne, non sui mari che conobbi, tra le mura che abitai.
Così ho trovato casa nelle pieghe delle tue mani,
nella scheggia d'alba che ho visto fiorire nei tuoi occhi[13].

[11] M. SABIA, *Ballata a piedi nudi. Una cartolina da Matera*, tratta dalla raccolta inedita *Trentatré Poesie*.
[12] M. SABIA, *Ritorno*, tratta dalla raccolta inedita *Trentatré poesie.*
[13] M. SABIA, *Casa*, tratta dalla raccolta inedita *Trentatré poesie.*

Il legame con la terra si risolve, così, ciclicamente con l'amore, il tema che aveva dato origine alle prime liriche attraverso lo struggimento del desiderio. Si compie, infine, una sorta di approdo della scrittura a un orizzonte di senso, quasi si trattasse della conclusione di una ricerca, di un ricongiungimento con il proprio essere più profondo mediante il ritrovamento di un significato.

Alice Figini

Storia dell’editoria

Questa sezione è dedicata all’approfondimento della storia dell’editoria, dall’invenzione della stampa a caratteri mobili ai giorni nostri, con ricerche e studi su case editrici, figure di spicco dell’intermediazione editoriale, circuiti di diffusione del libro, ben precise collane editoriali, singole questioni relative all’iter di pubblicazione di alcune opere letterarie e alle loro successive trasposizioni teatrali, televisive o cinematografiche. Si valorizzeranno anche materiali d’archivio mai pubblicati o scarsamente studiati dagli specialisti del settore.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 14/C, 10/F, 11/A
Settori scientifico-disciplinari:

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- M-STO/08: Archivistica, bibliografia e biblioteconomia

Tra poesia e arte:
rassegna di editori di libri d'artista italiani del Novecento

Il contributo compie una ricognizione (ovviamente non esaustiva, dato il panorama quasi sconfinato delle pubblicazioni, ma abbastanza rappresentativa) delle diverse realizzazioni di libri d'artista da parte di vari editori, a partire dagli anni Venti-Trenta del Novecento e limitata al territorio nazionale.

La definizione del libro d'artista[1], anche se correntemente usata, appare riduttiva, poiché più convenientemente si potrebbe parlare di libro di arte e poesia o letteratura, rappresentando esso un genere particolare di oggetto estetico, derivante dall'interrelazione (nella prospettiva di una particolare forma di intertestualità) di diverse espressioni artistiche alternative e/o congiunte: A) testi letterari: di solito poesie o aforismi o pensieri,

[1] Una panoramica storica dell'illustrazione italiana e dei libri d'artista è presente in P. PALLOTTINO, *Storia dell'illustrazione* italiana, Bologna, Zanichelli, 1988, in L. DEMATTEIS, G. MAFFEI, *Libri d'artista in Italia 1960-1998 - Books by artists in Italy 1960-1998*, Torino, Regione Piemonte, 1998, e nell'articolo di V. FILACAVAI, *Artisti e libri illustrati italiani del Novecento*, in R. JENTSCH, *I libri d'artista italiani del Novecento*, Torino, Umberto Allemandi, 1993, pp. 9-20. Il libro registra, inoltre, un vastissimo repertorio di libri d'artista italiani del Novecento. Altri contributi riguardanti i libri d'artista (repertori, cataloghi di mostre, monografie ecc.) sono: A. BAGLIVO e V. PINTO, *Ibridi fogli: archivio del libro d'artista*, Cava dei Tirreni (SA), Area Blu, 2014; B. SGHIAVETTA e M. G. TAVONI, *Guida per bibliofili affamati*, Bologna, Editore Pendragon, 2014; *La scrittura e l'immagine: tra arte e poesia*, a cura di L. Paglia, Foggia, Fondazione Banca del Monte, 2012; *Libri d'artista dalla collezione Consolandi 1919-2009*, a cura di G. Maffei e A. Vettese, con la collaborazione di V. Bellavia, Catalogo della Mostra tenuta a Milano nel 2010, Milano, Editore Charta, 2010; *Quasi pagine. Libro d'artista, libro oggetto, libro ambiente*, Biblioteca San Giorgio, Pistoia, 23 aprile-16 giugno 2007, a cura di P. Tesi, Pistoia, Editore Settegiorni, 2007; *Parole disegnate, parole dipinte. La collezione Mingardi di libri d'artista*, Catalogo della mostra tenutasi a Reggio Emilia, Palazzo Magnani dal 4 febbraio al 28 marzo 2005, a cura di S. Parmiggiani, C. Mingardi, Milano, Skira 2005; *Preziose carte, un viaggio nei libri d'artista*. Catalogo della Mostra nel Museo Civico di Montepulciano, dicembre 2003-marzo 2004, a cura di P. Tesi e R. Longi, Siena, Protagon Editori Toscani - Amm.ne Prov.le Siena, 2003; *Le hasard. Libri d'artista italiani. Catalogo della mostra a Calimera 2003*, a cura del Laboratorio 66 Archivio libri d'artista: G. Gini-F. Fedi, Lecce, Editore Piero Manni, 2003; *Letteratura come vita. Libri d'artista e di poesia: dalla Collezione Manzitti*, con uno scritto di Carlo Bo e una poesia inedita di Mario Luzi, Introduzione di S. Verdino, Catalogo pubblicato in occasione della Mostra tenuta a Genova nel 2001, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2001; *Pagine e dintorni. Libri d'artista*, testi di G. Gini, E. Zanella Manara, Testimonianze di C. Belloli, M. Bentivoglio, L. Caruso, Gio Ferri, A. Lora Torino, B. Munari, L. Pignotti, Catalogo della Mostra, Gallarate, Civica Galleria d'Arte Moderna Casa d'Europa, 22 settembre-26 ottobre 1991, Comune di Gallarate, 1991; *Verba picta* – Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento – Università degli studi di Firenze (cfr. la URL: www.verbapicta.it).

ma anche testi più lunghi di narrativa, di teatro o di saggistica; B) opere originali, numerate e firmate, in edizione limitata (e talvolta unica), quasi sempre di grafica, ma talvolta di disegno, di pittura o di scultura.

Sono, pertanto, da escludere dal novero dei libri di artista le opere con riproduzioni fotomeccaniche, a cominciare da quelle dei Futuristi ai quali pure va il merito dell'affermazione delle istanze del collegamento e dell'interazione delle arti. Ai Futuristi si deve anche l'invenzione del libro-oggetto (anch'esso non rientrante nel novero dei libri di arte e letteratura) di cui sono famose due opere: il *Depero futurista* o *Libro imbullonato* di Fortunato Depero (edito nel 1927 dalla Dinamo-Azari di Milano), prodotto con carte di qualità e colore diversi e con inchiostri colorati e rilegato con due grossi bulloni con dadi e coppiglie, e la raccolta *Parole in libertà futuriste olfattive tattili termiche* di Marinetti, stampata con un procedimento litografico su latta ideato da Tullio d'Albisola, edita nel 1932 da Vincenzo Nosenzo[2].

Rientrano a pieno titolo tra i libri d'artista le opere uniche o a tiratura limitatissima (fino a 9 esemplari), con testi letterari e incisioni o piccole sculture, di solito prodotte non dagli editori, ma dai singoli artisti e poeti (come quelle di De Palma, Ruggero-Paglia, Loretti-Paglia) o da mecenati per dono agli amici (come il volume *Fontana 1985*, con una poesia di Rilke e un'incisione di Giò Pomodoro, realizzato da Franca e Walter Fontana in 99 copie).

Sono assimilabili ai libri d'artista i volumi miscellanei e le riviste, sia quelle con periodicità annuale (come «Istmi-tracce di vita letteraria») che quelle a ricorrenza più breve (come la trimestrale «Origini» delle Edizioni La scaletta) contenenti, ovviamente, incisioni numerate, firmate a mano e in tiratura limitata (di solito 100 o 150 copie), oltre ai testi letterari e poetici. Anche l'esemplare unico di Lea Bilanci *Shakespeare* può essere assimilato ai libri d'artista, perché, pur non contenendo alcuna grafica tradizionale, è, tuttavia, costituito da una raccolta di 152 fogli, ognuno dei quali è un pezzo unico, realizzato a mano, di carta griffata lavorata e impregnata con acqua, farina, cacao e

[2] Sulle "invenzioni" librarie futuriste, cfr. *Libri taglienti esplosivi e luminosi: il nuovo libro futurista. Avanguardie artistiche e libro tra futurismo e libro d'artista*, Catalogo della Mostra, Exhibition Catalogne, Trento, Biblioteca comunale, Bolzano, Museion: 8/11/2005-17/02/2006, Rovereto, Nicolodi Editore, 2005.

spezie, paragonabile a un intervento grafico. Essi sono intervallati da 16 fogli in pergamino su cui sono stampati alcuni sonetti di Shakespeare.

Si possono, inoltre, apparentare ai libri d'artista i fogli singoli che presentano affiancati un'opera grafica originale e un testo letterario, come, ad es., la puntasecca di Michel Ciry, inglobante un sonetto del Petrarca (1969), e la xilografia senza inchiostratura di Andrea De Simeis raccordata al testo *Molto mi piace la lieta stagione di primavera* di Bertrans de Born (Martano, Ed. CubiArte, 2009).

Non rientrano tra i libri d'artista, ma sono, comunque, da segnalare ed evidenziare le opere grafiche ispirate, ma non affiancate nella pubblicazione, ai grandi libri della letteratura (cfr. le opere ispirate ai *Promessi Sposi*, alla *Commedia* di Dante, al *Piccolo principe* ecc.).

Per quanto riguarda gli operatori, si può parlare di una quadrangolazione editore-scrittore-artista-stampatore (senza dimenticare l'apporto, a volte rilevante, dei maestri cartai, dei tipografi, dei legatori, degli ebanisti)[3], con la possibilità di coincidenza di due o tre di questi ruoli nella figura dell'editore, soprattutto se piccolo, il quale rappresenta il vertice propositivo dell'operazione, assieme allo scrittore: da essi deriva l'espressione congiunta della fantasia creatrice nella realizzazione dell'oggetto estetico.

Il libro d'artista ha origini abbastanza remote. Non tenendo conto delle miniature e delle xilografie dei libri religiosi nel periodo precedente l'invenzione della stampa, i precursori dei libri d'artista, con illustrazioni xilografiche o litografiche, si possono far risalire rispettivamente al 1467, quando viene pubblicato a Roma il libro *Meditationes* del Cardinale Giovanni De Torquemada (detto latinamente Turrecremata) con xilografie, eseguite da un artista anonimo, raffiguranti scene del Vecchio e del Nuovo Testamento, e

[3] Tale apporto è sottolineato da Sandro Parmiggiani: «È altresì evidente che alla riuscita di un libro d'artista non concorrono solo la qualità del testo e delle immagini che lo accompagnano, ma anche il "progetto" del libro adottato dall'editore assieme all'autore del testo e all'artista, e gli elementi materiali in cui esso si sostanzia: qualità e appropriatezza della carta; impaginazione, con speciale attenzione al frontespizio e al colophon; caratteri adottati per comporre il testo e colore dell'inchiostro, in rapporto alla carta, con cui viene stampato; legatura o contenitore – dunque, il libro d'artista non è opera di due soli protagonisti: non esisterebbe senza i maestri artigiani che sanno dargli vita, e ai quali sempre deve essere resa la lode che meritano, e che spesso viene dimenticata o oscurata»; S. PARMIGGIANI, *Parole figurate. I libri d'artista dei Cento Amici del Libro*, a cura di S. Parmiggiani, Catalogo della Mostra, Reggio Emilia, Palazzo Magnani (dal 22 novembre 2009 al 17 gennaio 2010), Milano, Skira, 2009, p. 5.

alla fine del Settecento, quando l'inventore e commediografo austriaco Johann Alois Senefelder (Praga, 6 novembre 1771-Monaco di Baviera, 26 febbraio 1834), inventa a Monaco la tecnica litografica (prendendone nel 1799 il brevetto), volendo stampare da sé le proprie opere, dapprima riproducendo solo la scrittura e poi introducendo delle vignette, che appaiono come le prime realizzazioni litografiche[4].

Le pubblicazioni di tali libri d'arte appaiono nell'Ottocento numericamente abbastanza limitate (anche se realizzate con l'intervento di artisti illustri: Pinelli, Hayez, D'Azeglio); è solo nel XX secolo che il libro d'artista si afferma in modo considerevole e raggiunge vette altissime di diffusione nel secondo dopoguerra, con la proliferazione, soprattutto negli ultimi decenni del Novecento, di piccoli e micro editori che realizzano spesso le loro opere senza fine di lucro, con la collaborazione gratuita di artisti e letterati più o meno importanti, mentre gli editori di dimensioni aziendali più vaste sono spinti parzialmente o totalmente da interessi economici e commerciali alla produzione dei libri d'artista che rappresentano solo una parte della loro attività.

Per ciò che attiene alla fase creativa dell'operazione (tralasciando quella organizzativa dell'editore e quella esecutiva dello stampatore), il collegamento tra la scrittura e l'oggetto artistico si caratterizza per il rapporto tra gli operatori, lo scrittore-poeta e l'artista-incisore (che di solito sono entità diverse [A/B], ma, talvolta, sono la stessa persona [A=B]), e in relazione alla modulazione dei tempi (di anteriorità, di posteriorità o di contemporaneità) della stesura o della produzione dei due testi.

Per il primo aspetto, si può dire che il testo letterario e il testo grafico (o l'oggetto artistico) correlativo, anche se derivano da percorsi diversi (esperienze, procedure, modalità, ecc.), sono originati spesso da una profonda affinità di ispirazione dei due diversi operatori, così come accade per le *Stampe dell'Ottocento* di Aldo Palazzeschi (Firenze, Edizione dei Cento amici del libro, 1942), illustrate dalle dieci litografie di Gianni Vagnetti, o per il *Lamento per il sud* di Salvatore Quasimodo (Milano, Franco

[4] Per notizie più particolareggiate cfr. P. PALLOTTINO, *Storia dell'illustrazione italiana…*, op. cit., pp. 22 e sgg., e la voce *Incisione* nell'*Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venezia, Istituto per la collaborazione culturale, 1958, pp. 228 e sgg.

Sciardelli, 1977) raffigurato nelle tre litografie di Francesco Messina.

Talvolta, però, tra i due testi (letterario e artistico) non c'è un rapporto di interdipendenza o affinità o commento; essi si presentano come due linee autonome di espressione, costituiscono una somma anziché uno sviluppo o correlazione, per cui l'intertestualità appare solo estrinseca. Sono esempi di questa modalità espressiva il disegno e gli acquerelli di Cosimo Budetta affiancati, rispettivamente, ai testi della *Fontana malata* di Palazzeschi e dell'*Ode a Lucio Fontana* di Leonardo Sinisgalli (Agromonte, Edizioni Ogopogo, 2004 e 2002).

Per quanto riguarda la scansione dei tempi di realizzazione dei due contributi creativi, si registrano le seguenti possibilità:

1) il tempo della scrittura quasi sempre precede quello della grafica (o della creazione dell'oggetto artistico), poiché di solito è l'artista (incisore-pittore-scultore) che "commenta" o illustra un testo letterario, entrando in correlazione con esso per la produzione del libro. Meno frequentemente avviene il processo inverso. Secondo le indicazioni dell'intertestualità, si può dire che l'ipotesto può alternativamente essere costituito dalla scrittura o, anche se in misura minore, dall'opera artistica;

2) nella dimensione contemporanea, le due operazioni della scrittura letteraria e della creazione artistica si realizzano, spesso, in tempi abbastanza (o molto) ravvicinati, sia nel caso, più frequente, dell'artista che illustra il testo letterario sia nel caso di scritti letterari che siano ispirati da opere d'arte, di cui sono un esempio le sei litografie a colori *Le città di Tiné*, "interpretate" dalle poesie inedite di Aldo Palazzeschi, Eugenio Montale, Raffaele Carrieri, Vittorio Sereni, Luciano Erba, Giovanni Raboni (Milano, Edizioni di Vanni Scheiwiller, 1972). Talvolta si verifica la coincidenza nello stesso soggetto delle due funzioni creative. In alcune occasioni, infatti, è lo scrittore che (quasi) contemporaneamente realizza le due operazioni della scrittura e dell'illustrazione dei propri testi letterari, come accade per Leonardo Sinisgalli (*Più vicino ai morti*, Padova, Ed. Panda, 1980), per Roberto Dossi (*La geometria del suono*, Milano, Ed. Il ragazzo innocuo, 2005) e per Luigi Paglia (*La costellazione degli inchini*, Ed. Il ragazzo innocuo, 2007). Meno frequentemente è l'artista (o l'operatore la cui attività, in alcuni casi non

esclusiva, è quella artistica) che contestualmente illustra un proprio testo letterario, come avviene con Piero Pizzi Cannella nelle *Storie di Bordo* (Udine, Edizioni del tavolo rosso, 2003) e con Mario Raviele in *Ambiguità* (Milano, Il ragazzo innocuo, 2007). Luciano Ragozzino (*Il ragazzo innocuo*) sottolinea i due diversi percorsi creativi (dalla scrittura all'arte e viceversa) con la denominazione delle due collane editoriali: «Scripsit-sculpsit» e «Sculpsit-scripsit»;

3) talora, sempre per quanto concerne la letteratura contemporanea, le due operazioni creative si realizzano a distanza di qualche anno, con una ripresa dei motivi poetici che vengono "tradotti" dagli artisti e raccordati nel libro, di cui sono esempi le 13 litografie di Parisella, nel volume *Cinquante ans de Poésie* di Eugenio Montale (Pollenza, Nuova Foglio, 1972), che illustrano anche le prime poesie del poeta, o l'acquaforte di Walter Piacesi (Ancona, Bucciarelli, 1968) per la *Madre* di Ungaretti (scritta nel 1930) o i quattro acquerelli di Cosimo Budetta (realizzati nel 2002, Edizioni Ogopogo) per l'*Ode a Lucio Fontana* di Leonardo Sinisgalli, scritta nel 1961. Il processo opposto, che presuppone l'intervento dello scrittore a distanza di qualche tempo da quello dell'artista, è esemplificato dal libro di Mario Luzi *Primizie del deserto*, pubblicato da Schwarz (Milano) nel 1952, in cui è inserito il ritratto del poeta eseguito nel 1941 da Ottone Rosai. Il collegamento ritardato tra la scrittura e la creazione artistica può realizzarsi, ma di rado, ad opera dello stesso soggetto nella sua doppia veste di scrittore e di artista (si pensi, ad esempio, al libro di Montale *Botta e risposta - Lettera da Asolo* delle Editiones dominicae di Verona (1976), nel quale vengono riunite la poesia - già edita nel 1962 da Bodoni e poi nel 1971 da Mondadori - e la grafica del poeta del 1976). Il percorso inverso dell'artista che illustra un proprio scritto letterario si verifica con De Chirico che pubblica nel 1929 in francese il romanzo-saggio *Hebdomeros* (Paris, Éditions du Carrefour) e poi lo ripubblica, nella traduzione italiana, e lo illustra dopo alcuni decenni (Roma, Editore Carlo Bestetti, 1972);

4) abbastanza frequente è l'eventualità di grandi opere letterarie del passato che vengono "interpretate" dagli artisti, a distanza di molti anni o di secoli. Anche per la loro mole, le opere sono presupposte *in absentia* (per cui non si può parlare tecnicamente, ma

solo molto estensivamente, di libri d'artista). Ne sono esempi Dalì e Matta, che si ispirano ai canti della *Divina Commedia* di Dante, o alcuni artisti (Treccani, Brindisi, Stefanelli, De Andreis, Tamburi) che raffigurano personaggi o episodi dei *Promessi Sposi* (Renzo, la fuga, Don Rodrigo e il Griso, Il castello dell'Innominato, Don Abbondio e Lucia, Milano, Ed. Brixia, s. i. d.). Altre volte, opere della classicità greca e romana o della letteratura italiana e straniera dal Duecento all'Ottocento sono riportate contestualmente con le grafiche, soprattutto quando si tratta di poesie, ma anche in alcuni casi di opere di narrativa o di teatro. Si va dalle acqueforti di Salvatore Fiume per le poesie, tradotte da Quasimodo, di cinque poeti greci, Alceo, Ibria, Archiloco, un poeta anonimo, Saffo (Pesaro, Ed. della Pergola, 1987), alle 29 xilografie di Bruno Colorio per l'*Alcesti* di Euripide (Vicenza, Ed. Neri Pozza, 1981), dall'acquaforte di Italo Valenti per i versi dei *Paesaggi virgiliani* (Verona, Officina Bodoni, 1981) alla litografia di Davide Benati per i sonetti di Luis de Gongora (Cernusco sul Naviglio, Edizioni Severgnini, 1989) e, inoltre, dalle acqueforti di Logli, Giò Pomodoro, Spallacci, Trebbiani e Valentini per cinque poesie di Leopardi, *Le ricordanze*, *La ginestra*, *La sera del dì di festa*, *L'infinito*, *Alla luna* (Pesaro, Edizioni della Pergola, 1987), alle otto litografie di Dante Panni per *La Maison Tellier* di Guy De Maupassant (Istituto statale d'Arte di Urbino, 1956).

Passando a esaminare le caratteristiche fisiche dei libri d'artista, è chiaro che le legature rivestono una notevole importanza in quanto rappresentano il primo aspetto dell'oggetto estetico: si va dalle legature in semplice brossura a quelle più raffinate o originali, come la rilegatura in tutta pelle (per il volume *Cinquante ans de poesie* di Eugenio Montale della Nuova Foglio, 1972) o in mezza pelle e tela, con cofanetto telato (per il libro *The River* di Paul Zweig delle edizioni Plain Wrapper Press di Verona, 1981) o in tutta tela (impiegata per tutti i volumi della GEMA di Foggia, 2000-2010, e per *Il vicino* di Mario Pomilio nelle Edizioni Ca' Spinello di Urbino, 1971) o come la copertura con carta decorata a colla (usata per il volume *Orfeo Euridice Hermes Alceste* di Rainer Maria Rilke della Chimerea Officina di Milano, 1999) o la rilegatura del dorso in marocchino blu e piatti in quadranti in carta a mano azzurra (per i *Paesaggi virgiliani* dell'Officina Bodoni, 1981) fino alle copertine dei volumetti del Filo di Partenope di

Napoli, per i quali vengono utilizzate carte materiche del tutto particolari, prodotte a mano dal Laboratorio di Lina Marigliano in collaborazione con la maestra cartaia Lea Bilanci, impastando fibre di cotone con sabbia di varie località (delle spiagge di Aphrodite, di Monterosso ecc.) o anche con mirra, ardesia, gesso ecc.

Le dimensioni dei volumi vanno dalle misure veramente ridottissime (come quelle dei microlibri *Un sogno* di Franz Kafka di cm 13x9, Palermo, Ed. dell'Angelo, 2007, e *Riemerge in lontane chiarità* di Luzi di cm 10x6, Rimini, Raffaelli Editore, 1997, che, però, essendo realizzati a fisarmonica, si estendono, quando sono completamente aperti, rispettivamente per 72 e per 98 centimetri di lunghezza e che, quindi, hanno la particolarità di essere contemporaneamente tra i più piccoli, quando sono chiusi, e i più lunghi, quando sono aperti) a quelle molto più ampie dei macrolibri *Gabbiani* (1984) delle Edizioni della Pergola di Pesaro, di cm 53x37; *Le città di Tiné* (1972) nelle Edizioni di Vanni Scheiwiller di Milano, di cm 50x35; e *Madre. Omaggio a Ungaretti* (1968) delle Edizioni Bucciarelli di Ancona, di cm 50x35, attraverso tutta una gamma di dimensioni intermedie, con una più numerosa presenza di libri di medie dimensioni (in quarto e in ottavo).

La varietà investe anche il rapporto lunghezza-larghezza. Si va dalle misure canoniche, assimilabili o vicine al rettangolo aureo (1,618x1), a quelle meno consuete riconducibili alla forma quadrata (come per i volumetti dell'Alma Charta di Toccalmatto, di cm 20x20; delle Edizioni di Luna e Gufo di Scandicci, di cm 16,5x16,5 o per *Indizi* di Zanzotto di Grafica Uno, Milano, 1995, di cm 31x31) e, inversamente, all'allungamento in altezza rispetto alla lunghezza (Nuove carte di Fano: cm 29x13,5 e Ogopogo: cm 30,2x11).

L'impaginazione appare, in genere, variata nei vari esemplari librari nel rapporto tra il testo grafico e quello scritto. Le grafiche possono essere inserite nel libro, o all'inizio (specie quando l'incisione è unica, come l'acquaforte di Primo Conti nei *Salmi*, Ed. Bucciarelli, 1970) o, in alternanza con le pagine scritte, all'interno del libro (come accade per le *Sessanta xilografie per Guido Gozzano* di Augusto Valenti, Torino, Ed. Marco Noire, 1970) o collocate alla fine del volume. Ma, in altri casi, le creazioni artistiche

appaiono sciolte e separate dai testi letterari sia quando essi sono legati in un libro (come accade per le acqueforti di Viani nell'*Omaggio a Petrarca*, Torino, Ed. Ruggero Aprile, 1974) sia quando gli scritti poetici sono egualmente redatti in fogli sciolti e raccolti in una cartella (cfr. le cinque acqueforti-acquetinte nel già citato *Poesia e immagine; cinque artisti per Giacomo Leopardi*).

Un caso del tutto particolare e originale è rappresentato dal microlibro *Riemerge in lontane chiarità* di Luzi di cm 10x6 (Raffaelli Ed.), in quanto esso si sviluppa, come si è detto, a fisarmonica e il testo luziano, che si prolunga per 98 centimetri, è circondato e attraversato dalla figurazione grafica con effetti molto suggestivi e di interrelazione tra parola e incisione.

Le tecniche utilizzate nelle opere artistiche presentano un ampio ventaglio di realizzazioni. Gli esemplari artistici di maggiore ricorrenza sono quelli su supporto cartaceo che riguardano tipologie diversificate. Nella maggior parte dei casi, esse si collocano sul piano delle litografie e delle acqueforti e acquetinte, ma sono presenti anche realizzazioni di xilografie (*Sessanta xilografie per Guido Gozzano* di Augusto Valenti, Ed. Marco Noire, e le 29 xilografie originali a colori di Bruno Colorio per l'*Alcesti* di Euripide, Neri Pozza Ed.) e di serigrafie (come quelle di Valerio Adami in *Museo del mondo*, 2005, di Bruno Caruso in *Capitanata narrata*, 2004, e di Ubaldo Urbano in *Silenzi e Suoni*, 2010, tutte nelle Ed. GEMA di Foggia). Si tratta di multipli in tiratura più o meno limitata (da 5 a 300 copie), ma, talvolta, le incisioni plurime diventano opere uniche poiché su di esse si realizzano interventi di colorazione a mano degli artisti.

Altre tecniche e altri supporti usati (oltre alla carta) sono quelli dell'acrilico su telina (Silvia Venuti, in Luciano Erba, *Vivi e lascia vivere*, Osnago, Edizioni Pulcinoelefante, 2008), del collage-puzzle (Nespolo, in Sanguineti, *Petite phrase*, Belluno, Ed. Colophon, 2007), della guache su cartoncino (Mario Sacchi, in Franco Loi, *Frammento da Arbur*, Edizioni Pulcinoelefante, 2006), dell'olio su telina (Sergio Besutti, in Vito Riviello, *Essere non essere*, cm 15x11,5, Osnago, Edizioni Pulcinoelefante, 2000), delle impressioni su titanio (Pietro Pedeferri, in Franco Loi, *Se*

pensa, cm 8x8, Edizioni Pulcinoelefante, 2008), dei disegni (Cosimo Budetta, in Giuseppe Ungaretti, *Natale*, 2009, e in Aldo Palazzeschi, *La fontana malata*, 2004, entrambi nelle edizioni Ogopogo di Magnano di Latronico-PZ) e degli acquerelli su cartoncino (Cosimo Budetta, in Leonardo Sinisgalli, *Ode a Lucio Fontana*, 2002, e in Giorgio Barberi Squarotti, *L'alba e il sogno*, nelle Ed. Ogopogo, 2004; Alessandro Nocentini, in *Monterosso al mare* - Omaggio poetico di Eugenio Montale, Napoli, Ed. Il filo di Partenope, 2011). Tutti questi procedimenti determinano l'unicità o la rarità dell'opera, nell'assidua ricerca dell'originalità creativa da parte degli artisti.

Inoltre, il testo letterario può essere accompagnato da sculture in metallo (come la fusione in bronzo a cera persa, in 50 esemplari, di Arnaldo Pomodoro di cm 69x52, in Pierre Boulez, *Répons*, 2010, o la scultura in ferro di Mauro Staccioli, in 60 esemplari, in Mario Luzi, *Quella vivida sostanza*, 2007, entrambi nelle Edizioni Colophon, Belluno), da oggetti-fermalibri in rame, anche con inserti di corallo (in Adonis, *In onore del vento e degli alberi*, 2011, e in Katherine Mansfield, *La figlia del mare*, entrambi nelle Edizioni Il filo di Partenope, 2008), da piccole sculture in ceramica (in Eugenio Montale, *Monterosso al mare*, Il filo di Partenope, 2011) o da una medaglia di bronzo (come quella di Francesco Messina per il *Lamento per il sud* di Salvatore Quasimodo, Ed. Franco Sciardelli, 1977).

Molto importante nella realizzazione dei libri d'artista è la scelta della carta, che si deve prestare alle esigenze grafiche, per quanto riguarda lo spessore, la consistenza, la qualità, per essere impressa convenientemente. Generalmente viene usata la carta fabbricata a mano, detta al tino, con l'utilizzo di materie prime sceltissime: cotone, canapa, lino, stracci, coloranti speciali. Il catalogo delle carte usate è molto ampio: fra le carte italiane, le più apprezzate sono le carte al tino dei fratelli Magnani in Val di Pescia (Ventura, Revere) e quelle delle cartiere Miliani di Fabriano (Umbria, Perusia, Duca di Ferrara, Ingres, Miliaflex, Offset, Feltria, Urbinas, Murillo, Rosaspina, Tiepolo, Vasari). Altre carte di pregio sono quelle della cartiera Sicars di Catania (Alcantara, Graphia, Etna), della cartiera di Amalfi (Amatruda), delle Cartiere Burgo di Maslianico (carta Formosa, Edìtio). Tra le carte straniere, la più ricercata è quella della

cartiera tedesca Hahnemühle (Ingres, Bugra), mentre sono utilizzate in misura minore le carte della francese Auvergne, della tedesca Zerkall, delle Papeteries de Rives, della Wookey Hole.

Per ciò che attiene all'impressione dei testi scritti, si va dalle consuete tecniche tipografiche, ma in misura abbastanza limitata, alla stampa effettuata coi torchi a mano con caratteri mobili in piombo (soprattutto realizzata da piccoli editori non commerciali), fino alla stesura manoscritta (De Palma) o a quella calligrafica redatta litograficamente (Boccaccio, *Decameron*, della Teodorani). I caratteri mobili più usati sono i Garamond, Bodoni e Bembo, seguiti, meno frequentemente, dai Baskerville, Paganini, Polifilo, Garaldus, Centauro e, solo episodicamente, dai Böcklin, Jenson, Elzevir, Araldus, Magister, Donatello, Griffo, Zen, Dante, Spectrum e Van Dijck.

La tiratura acquista una considerevole importanza per quanto concerne la particolarità e il valore dei prodotti librari, indirettamente proporzionali alla numerosità delle copie stampate. Il libro d'artista, come si è detto, è pubblicato in tiratura limitata e numerata (si va dalle 5 copie della CubiArte dalle 15 di Istmi e dalle 16 del Pulcinoelefante a un massimo di 300 dell'Istituto del libro di Urbino e delle Edizioni GEMA di Foggia) sia per le limitazioni imposte dalla tecnica grafica (il cui tratto è facilmente deteriorabile soprattutto per le acqueforti e acquetinte, meno per le litografie e serigrafie) sia per offrire ai fruitori un prodotto di pregio, non eccessivamente moltiplicato nei propri esemplari.

Al di fuori di queste modalità restano sia l'opera unica (un solo esemplare che appare come un libro d'artista particolarissimo) sia la tiratura di migliaia di copie, relativa alla tecnica della riproduzione tipografica come avviene per la tavole parolibere dei Futuristi la cui opzione, come si è già detto, non rientra nella configurazione del libro d'artista, anche se appare importante come documento storico della tipografia dell'arte d'avanguardia.

Volendo rappresentare la mappa della dislocazione territoriale degli editori, essi si collocano in massima parte nell'area centro-settentrionale della penisola, con una scarsa presenza nelle zone meridionali (Salerno, dove hanno la sede le Edizioni

dell'Ombra di Bevilacqua; Napoli con Il filo di Penelope; Bellizzi (SA) con gli Ibridilibri di Baglivo; Agromonte (PZ) con le edizioni Ogopogo di Budetta; Foggia con le edizioni GEMA; Martano (LE) con Cubiarte; Palermo con Sellerio editore e le Edizioni dell'Angelo; Valverde (Catania) con Il Girasole.

Le aree di maggiore concentrazione editoriale, determinata di solito da una lunga tradizione, sono da individuarsi nella Lombardia, nel Veneto e nelle Marche. Per quanto riguarda il territorio lombardo, Milano è la capitale italiana dell'editoria artistica (come di quella commerciale) con i Cento Amici del libro (dopo il trasferimento da Firenze); Scheiwiller; Schwarz; Grafica Uno di Giorgio Upiglio; Raffaele Bandini Editore; Franco Sciardelli; Teodorani Editore; M'Arte Edizioni; le Edizioni Rizzardi; le Edizioni Il Buon Tempo di Lucio Passerini; le Edizioni Brixia; unaluna (prima del trasferimento a Gubbio); Il ragazzo innocuo di Luciano Ragozzino; i Quaderni di Orfeo di Roberto Dossi; le Edizioni Henry Beyle, mentre a Cernusco sul Naviglio, in provincia di Milano, hanno sede le Edizioni Severgnini; a Osnago, in provincia di Lecco, le Edizioni Pulcinoelefante di Alberto Casiraghi; a Brescia le Edizioni L'Obliquo di Giorgio Bertelli.

Nelle Marche gli editori di libri d'artista sono dislocati un po' in tutta la regione: a Urbino, con il glorioso Istituto statale d'Arte e con Ca' Spinello; a Pesaro, con le Edizioni La pergola di Piergiorgio Spallacci e con Arte Club; a Montellabate di Pesaro, con Raffaelli Editore, prima del suo trasferimento a Rimini; in provincia di Pesaro-Urbino, con le Edizioni Le nuove carte di Giordano Perelli a Fano, e con Istmi a Urbania; ad Ancona, con le Edizioni Brenno Bucciarelli; a Pallanza, provincia di Macerata, con La nuova Foglio; a Casette d'Ete, provincia di Ascoli Piceno, con l'Associazione Culturale La Luna e le Grafiche Fioroni.

Nel Veneto, il centro per eccellenza dell'editoria d'arte è Verona con le gloriose edizioni dell'Officina Bodoni di Giovanni e Martino Mardersteig; le Editiones dominicae di Franco Riva; Plain Wrapper Press di Richard-Gabriel Rummonds; la Chimerea officina di Alessandro Corubolo e Gino Castiglioni; Ampersand di Alessandro Zanella, Valeggio sul Mincio (Verona), mentre a Vicenza sono

localizzate le edizioni Neri Pozza, a Padova quelle di Panda e in alcune città del Veneto (Casier, Cittadella, Padova, Treviso) le Edizioni della Biblioteca Cominiana. Altri editori hanno sede in località più o meno decentrate: Josef Weiss Edizioni, a Mendrisio (Canton Ticino) nella Svizzera italiana; Fogola, Marco Noire e Ruggero Aprile a Torino; All'insegna del Lanzello a Castigliole d'Asti; Liboà a Dogliani (Cuneo); le Edizioni del Tavolo rosso di Albicocco a Udine; Colophon Arte a Belluno; le Edizioni S. Marco dei Giustiniani a Genova; Il Bisonte a Firenze; le Edizioni di Luna e Gufo a Scandicci (Firenze); Alma Charta di André Beuchat a Toccalmatto (Parma); le Edizioni La Scaletta S. Polo d'Enza (Reggio Emilia) 1972; e le Edizioni Scipione Castello 56 a Salsomaggiore (Parma); le Edizioni La Scaletta S. Polo d'Enza (Reggio Emilia); Mavida a Reggio Emilia; Raffaelli a Rimini (dopo il trasferimento); unaluna a Gubbio (dopo il trasferimento da Milano); Eliograf Edizioni; Urbinati, Carlo Bestetti Edizioni d'arte e Il Cigno Galileo Galilei Edizioni a Roma.

Riguardo ai tempi di fondazione delle edizioni o, più precisamente, a quelli in cui viene intrapresa la pubblicazione dei libri d'artista, che non sempre coincidono con quelli della nascita editoriale, l'arco temporale si diparte dalla fine degli anni Venti e Trenta del Novecento (Scuola statale d'Arte Urbino, 1927; Officina Bodoni di Giovanni Mardersteig, Verona, 1939; Cento amici del libro, Firenze-Milano, 1939) e si estende in progressione, negli anni Quaranta (Urbinati, Roma, 1944; Carlo Bestetti Edizioni d'arte, Roma, 1947), negli anni Cinquanta (Schwarz editore, Milano, 1952; Scheiwiller, Milano, 1953; Editiones dominicae di Franco Riva, Verona, 1954), negli anni Sessanta (Edizioni Brenno Bucciarelli, Ancona, 1960; Chimerea officina di Alessandro Corubolo e Gino Castiglioni, Verona, 1960; Grafica Uno-Giorgio Upiglio, Milano, 1962; Fogola Editore, Torino, 1963; Plain Wrapper Press, Verona, 1966; Franco Sciardelli, Milano, 1966; Raffaele Bandini Editore, Milano, 1966; Neri Pozza, Vicenza, 1967; Teodorani Editore, Roma, 1968; Eliograf Edizioni Roma, 1969; Edizioni La pergola, Pesaro, 1969; Marco Noire, Torino, 1969), negli anni Settanta (Il Bisonte, Firenze, 1970; Sellerio, Palermo,

1970; Ca' Spinello, Urbino, 1970; M'Arte Edizioni Milano, 1970; La nuova Foglio, Pallanza-Macerata, 1972; le Edizioni La Scaletta S. Polo d'Enza (Reggio Emilia), 1972; Ruggero Aprile, Torino, 1973; le Edizioni Rizzardi, Milano, 1973; le Edizioni S. Marco dei Giustiniani, Genova, 1976), negli anni Ottanta (Panda edizioni, Padova, 1980; Edizioni Brixia, Milano, 1982; Edizioni Pulcinoelefante di Alberto Casiraghy, Osnago-Lecco, 1982; All'insegna del Lanzello, Castigliole d'Asti, 1982; Edizioni Le nuove carte di Giordano Perelli, Fano, 1983; Edizioni Severgnini, Cernusco sul Naviglio-Milano, 1983; Ampersand di Alessandro Zanella, Valeggio sul Mincio-Verona, 1984; Le Edizioni della Biblioteca Cominiana-Veneto, 1984; Edizioni L'Obliquo di Giorgio Bertelli, Brescia, 1985; Il Cigno Galileo Galilei Edizioni, Roma, 1985; Josef Weiss Edizioni, Mendrisio 1986; Colophon Arte, Belluno, 1988; Raffaelli Editore, Montellabate di Pesaro e poi Rimini, 1989; Mavida di Dall'Aglio e Manfredi, Reggio Emilia, 1989; Ogopogo di Cosimo Budetta, Agromonte-Potenza, 1989), negli anni Novanta (Edizioni Il Buon Tempo di Lucio Passerini, Milano, 1991; Edizioni dell'Ombra di Gaetano Bevilacqua, Salerno, 1992; Edizioni di Luna e Gufo, Scandicci, 1992; Edizioni del Tavolo rosso-Stamperia d'Arte Albicocco, Udine, 1994; Edizioni dell'Angelo di Alberto Randisi, Bassano del Grappa e poi Palermo 1995; Liboà-La Stamperia d'arte al pozzo, Dogliani Castello-Cuneo, 1996; unaluna, Milano-Gubbio, 1996; Istmi, Urbania-Pesaro-Urbino, 1997; Associazione Culturale La Luna-Grafiche Fioroni, Casette d'Ete, Fermo, 1997; Arte Club, Pesaro, 1998; Edizioni GEMA, Foggia, 1999) fino al nuovo secolo (le Edizioni Scipione Castello 56 a Salsomaggiore-Parma, 2000; Il filo di Partenope, Napoli, 2003; Il ragazzo innocuo di Luciano Ragozzino, Milano, 2003; i Quaderni di Orfeo di Roberto Dossi, Milano, 2003; Ibridilibri di Antonio Baglivo, Bellizzi-Salerno, 2004; Alma Charta di André Beuchat, Toccalmatto-Parma, 2007; Edizioni Henry Beyle, Milano, 2009; CubiArte Martano-Lecce, 2009; Il Girasole-Valverde-Catania, 2012).

La storia del libro d'artista del Novecento coincide, quindi, con la sequenza diacronica degli editori dei quali, di seguito, si presentano - chiedendo venia per le

inevitabili dimenticanze - schede sintetiche sull'attività.

Istituto Statale d'Arte - Scuola del libro (Urbino)

Nato dalla trasformazione dell'Istituto di Belle Arti, attivo già dal 1864, prende vita nel 1923 a Urbino l'Istituto di Belle Arti per la decorazione e l'illustrazione del libro, che persegue il fine dell'insegnamento per la creazione di libri in cui si realizzi il connubio tra testo e illustrazione, l'interazione tra letteratura e grafica, e che si fa promotore già dal 1927 di edizioni molto qualificate, frutto dell'impegno degli insegnanti e degli alunni (tra cui sono da annoverare nomi prestigiosi come quelli di Leonardo Castellani, Salvatore Fiume, Arnoldo Ciarrocchi, Remo Brindisi, Dante Panni, Walter Piacesi), in tiratura limitata (dalle 25 alle 250 copie), impresse su carte pregiate (Umbria, Urbinas, Formosa) e corredate di grafiche originali (litografie, acqueforti, xilografie).

È molto difficile poter scegliere tra le circa duecentotrenta pubblicazioni (che spaziano dalla letteratura italiana alle straniere, dal classico al moderno, dalla poesia alla prosa) quelle più significative per la qualità dei testi e delle incisioni, di cui si dà, a titolo esemplificativo, un breve elenco: *Sei dialoghi (dalle Operette morali)* di Giacomo Leopardi, con 6 litografie di Hedda Celani (1931); *La novella di Andreuccio da Perugia* di Giovanni Boccaccio, con 5 xilografie di Anna Maraviglia (1944); *La stazione di Pisa* di Giovanni Giudici, con un disegno di Emilio Greco (1955); *Paulo Uccello* di Giovanni Pascoli, con 4 litografie di Franco Fiorucci (1955); *La Maison Tellier e Histoire d'une fille de ferme* di Guy de Maupassant, con 8 litografie di Dante Panni (1956); *Racconti siciliani* di Leonardo Sciascia, con un'acquaforte originale di Emilio Greco (1966); *Pel di carota* di Jules Renard, con 10 litografie originali di Paolo Paolucci (1973); *Le mura di Urbino* di Paolo Volponi, con 7 acqueforti originali di M. Logli (1973); *Dopo verrà la morte e avrà i tuoi occhi* di Cesare Pavese, con incisioni originali in litografia e calcografia di Lina Di Carlo (1984)[5].

[5] Sulla storia e sulle pubblicazioni dell'ISA cfr. F. CARNEVALI, *Cento anni di vita dell'Istituto d'arte di Urbino: appunti da servire a una storia*, Urbino, Istituto statale d'arte, 1961; S. CUPPINI, *Una scuola fastosa*

Officina Bodoni di Giovanni e Martino Mardersteig (Verona)

Hans Mardersteig, nato a Weimar l'8 gennaio 1892, dopo alcune esperienze nel campo editoriale in Germania, fonda l'Officina Bodoni a Montagnola di Lugano nel 1922 (da ricordare l'edizione nel 1923 delle *Poesie* di Michelangelo in 175 esemplari), trasferendola nel 1927 a Verona, con l'intento di realizzare un'editoria di alto livello, per la cura dei testi, l'impaginazione e la stampa al torchio su carte di grande pregio. Nel 1948, Mardersteig (che, assumendo la cittadinanza italiana, traduce il proprio nome in Giovanni) assieme ad alcuni amici e industriali fonda, in un piccolo edificio appositamente costruito, una tipografia dedicata alla stampa di libri di qualità nel quartiere Valdonega, nome assunto anche dall'azienda, Stamperia Valdonega, la cui attività, dopo la morte di Giovanni nel 1977, viene portata avanti fino a oggi, con la stessa abilità del padre, dal figlio Martino Mardersteig.

Dal 1939 al 1974 Giovanni Mardersteig con l'Officina Bodoni realizza per I cento amici del libro ventuno libri d'artista straordinari per la perfezione della stampa, per il pregio della carta al tino dei fratelli Magnani di Pescia e per l'eccellenza delle incisioni, tra i quali sono da segnalare: *Aminta* di Torquato Tasso (1939), con 7 acqueforti di Francesco Chiappelli; *Liriche scelte da "I colloqui"* di Guido Gozzano (1954), con 17 litografie a colori disegnate da Renato Cenni; *Senilità* di Italo Svevo (1964), con 10 litografie di Giacomo Porzano; *Cineraccio* di Leonardo Sinisgalli (1966), con 19 acqueforti di Orfeo Tamburi; *Liriche tratte dall'Alcione. Il terzo libro delle laudi* di Gabriele D'Annunzio (1974), con 6 acqueforti di Riccardo Tommasi.

La collaborazione dell'Officina Bodoni con I cento amici del libro continua con Martino Mardersteig e la realizzazione di una decina di volumi (tra cui *Un «concerto» di centoventi professori* di Carlo Emilio Gadda, con 7 acqueforti (cm 32x21) di Mino Maccari, 1985, e *W.B. Yeats-Montale*, con tre acqueforti di Fausto Melotti, 1986, in collaborazione

---

negli ambienti, conventuale nei silenzi, in *La Scuola del Libro di Urbino*, catalogo, Copenaghen, Istituto Italiano di Cultura, 1984; P. ROTONDI, *Il Regio Istituto di Belle Arti delle Marche in Urbino*, Firenze, Le Monnier, 1943.

con le Editiones Dominicae di Franco Riva) e s'instaura anche con l'editore Verba con la pubblicazione del volume *Paesaggi virgiliani* per le celebrazioni bimillenarie del grande poeta latino, ricorrendo i venti secoli dalla sua scomparsa, con un'acquaforte numerata e firmata, di Italo Valenti (1981)[6].

Cento Amici del Libro (Firenze, poi Milano)

Nel 1939 nasce a Firenze l'associazione di bibliofilia Cento Amici del Libro per pubblicare libri, numerati e firmati, stampati nell'antica tradizione tipografica italiana e illustrati da artisti di grande fama. Nel 1979 la sede dell'associazione, con la presidenza di Alberto Falck, si trasferisce a Milano dove permane ancora oggi, sotto la guida di Paolo Tirelli.

Nei primi trentasette anni (1939-1976) di attività dell'associazione vengono prodotti ventuno libri di alta qualità tipografica e artistica, con grafiche tirate al torchio su carta al tino dei F.lli Magnani di Pescia o Fabriano, con tiratura di 120 esemplari di grande formato, a cura di Giovanni Mardersteig, nella sua Officina Bodoni a Verona, la cui storia, quindi, s'intreccia con quella dei Cento amici del libro. Dopo il primo volume, *Aminta* di Tasso, con 7 acqueforti di Francesco Chiappelli (1939), particolarmente pregevoli sono i volumi: *Stampe dell'Ottocento* di Aldo Palazzeschi, con 11 litografie di Gianni Vagnetti (1942), e *Cineraccio* di Leonardo Sinisgalli, con 19 acqueforti di Orfeo Tamburi (1966).

Dal 1979 il compito grafico è affidato sia a Alessandro Zanella sia a Martino Mardersteig, subentrato alla guida dell'Officina Bodoni, sia ad altri stampatori che continuano la tradizione della produzione di libri di grande pregio, tra i quali sono da segnalare il *Cantico dei Cantici* illustrato con le litografie di Aldo Salvadori, realizzato dal Laboratorio dei Fratelli

[6] Sulla continuità editoriale di Giovanni e Martino Mardersteig, cfr. H. ZAPT, *Giovanni and Martino Mardersteig. Book designers, typographers and printers in Verona*, a cura di J. Kelly, New York city, The Glolier Club, 2008; C. TAVELLA, *Stamperie private in Italia: tra tradizione e modernità* (testo tratto dalla tesi di laurea, Politecnico di Milano, Facoltà del Design, Corso di Laurea in Design della Comunicazione, Relatore Prof. James Clough, A. acc. 2009/2010), Milano/Verona, stamperieprivate@claudialavella, 2011, pp. 16-18.

Manfredi di Reggio Emilia (1996) e, inoltre, tutti curati da Alessandro Zanella, i seguenti volumi: *Stella variabile* di Vittorio Sereni, con 7 litografie di Ruggero Savinio (1979); *Preludio e canzonette* di Umberto Saba, con 20 litografie e 15 incisioni di Sandro Martini, tirate da Giorgio Upiglio (1999); *Canti anonimi* di Clemente Rebora, con 8 incisioni di Enrico Della Torre (2000); *Vetrinetta accidentale*[7] di Mario Luzi, con 8 calcografie di Walter Valentini (2005); *Canti barocchi* di Lucio Piccolo, con 13 litografie a colori di Mimmo Paladino (2005)[8].

Urbinati (Roma)

L'attività editoriale di Urbinati di Roma, svolta soprattutto nel settore della pedagogia e della didattica, s'indirizza, nel 1944, alla pubblicazione di libri d'artista (in senso lato), concretizzandosi, in modo particolare, nella «Collana della Girandola», che presenta opere di scrittori e poeti (ma anche di musicisti) italiani e stranieri. I preziosi volumetti di ridottissime dimensioni (cm 11 x 7,5) sono curati da Vero Roberti, Guglielmo Santangeli, Bramante Buffoni e Orfeo Tamburi, il quale realizza anche le illustrazioni delle copertine e dei frontespizi.

Viene pubblicata una serie di 6 volumetti, il primo dei quali è *Rimorsi* del poeta Vincenzo Cardarelli, seguito da *Rose Lourdin* e *Per una musa di dodici anni* di Valery Larbaud e da *Taccuino di Musica* di Goffredo Petrassi, nonché da *La barcaccia degli astrologhi, viaggi* di Vero Roberti e dalle prose di *Furor Mathematicus* di Leonardo Sinisgalli. Il vero gioiello della collana è costituito da *Piccola Roma*, che contiene un lungo testo poetico di Giuseppe Ungaretti (che verrà ampliato e trasformato in 6

[7] Sul volume, che costituisce la quarantesima edizione dei Cento Amici del Libro, cfr. S. VERDINO, *Lavori in corso di Mario Luzi*, in *Presentazione. Vetrinetta accidentale di Mario Luzi e Walter Valentini*, PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano 12 aprile 2006, Milano, Cento Amici del Libro 2006, pp. 5-11; S. PARMIGGIANI, *I portolani dell'infinito di Walter Valentini*, in *Presentazione. Vetrinetta accidentale di Mario Luzi e Walter Valentini*, op. cit., pp. 13-22.

[8] Sull'attività e sulle pubblicazioni dell'Associazione, cfr. *Parole figurate. I libri d'artista dei Cento Amici del Libro*, a cura di Sandro Parmiggiani, Catalogo della Mostra, Reggio Emilia, Palazzo Magnani (dal 22 novembre 2009 al 17 gennaio 2010), Milano, Skira, 2009.

poesie autonome nelle raccolta *Il dolore*), accompagnato da 50 disegni di Orfeo Tamburi che rappresentano monumenti e vedute di Roma. Il volumetto, oltre alla tiratura commerciale di 600 copie, ne ha una limitata di 100 copie stampate su carta a mano, numerate e firmate al colophon da Orfeo Tamburi.

Carlo Bestetti Edizioni d'Arte (Roma)

Le pubblicazioni dell'Editore Carlo Bestetti (la cui attività editoriale inizia a Roma subito dopo la fine della Seconda guerra mondiale, prolungandosi fino agli anni '80) abbracciano l'arco completo delle arti: dalle monografie sull'architettura, sulla grafica (*Panorama della Incisione Italiana* di Alfredo Petrucci, 1964), sulla pittura, sui vetri d'arte, ai saggi sul cinema (*Cinéma italien d'aujourd'hui*, 1950), sulla scenografia (*Lineamenti di Scenografia italiana dal Rinascimento ad oggi* di Enrico Prampolini, 1950), ai libri d'artista, alcuni dei quali particolarmente significativi. Il più importante è *Hebdomeros* di Giorgio De Chirico (1972) in 99 esemplari, con 24 disegni e una litografia originale a colori del pittore, dal titolo *Agamante*, un'edizione speciale che presenta, nella traduzione dello stesso De Chirico, il romanzo metafisico pubblicato nella prima edizione francese del 1929 (Paris, Éditions du Carrefour). Altri volumi di particolare risalto sono *Ulalume* di Edgar Allan Poe (1949) col testo originale inglese e versione francese di Stephane Mallarmé, introduzione di Emilio Cecchi, con 5 acqueforti di Dario Cecchi, e *Amor che non hai volto - Love without a face* di Araldo Sassone (1957), con 20 litografie originali di Aligi Sassu, e, infine, un'edizione del *Decameron* di Giovanni Boccaccio con i disegni di Renato Gattuso (1981).

Schwarz Editore (Milano)

Le edizioni Schwarz s'identificano con la personalità, poliedrica e fondamentale nella

storia della cultura internazionale, del loro fondatore Arturo Schwarz, saggista, poeta, libraio, gallerista, editore, collezionista e critico d'arte, di famiglia ebraica di origine tedesca, nato ad Alessandria d'Egitto il 3 febbraio 1924. Egli, incarcerato e poi espulso (1949) dall'Egitto per la propria attività politica, si trasferisce a Milano, assumendo la cittadinanza italiana. Dal 1952 al 1959 si dedica all'attività editoriale, pubblicando, tra gli altri, testi di A. Breton, A. Einstein, M. Nadeau, P. Naville, B. Péret e le poesie di R. Carrieri, F. Fortini, M. Luzi, A. Merini, E. Pagliarani, A. Porta, S. Quasimodo e G. Ungaretti, illustrate da disegni o incisioni di prestigiosi artisti. Da ricordare, in particolare, i volumi delle collane «Campionario» e «Nuovo Campionario», stampati su carta a mano: *Primizie del deserto* di Mario Luzi, 1952, con un disegno di Ottone Rosai in antiporta (ritratto di Luzi); *Un grido e paesaggi* di Giuseppe Ungaretti, 1952, con cinque disegni di Giorgio Morandi; *Il falso e vero verde* di Salvatore Quasimodo, 1954, con 7 litografie originali a piena pagina e 6 testatine, di Giacomo Manzù, stampato sui torchi di Piero Fornasetti su carta a mano delle Papeteries de Rives, recante le firme di Quasimodo e Manzù; il primo libro di Elio Pagliarani, *Cronache e altre poesie*, con 3 disegni di Giuseppe Migneco (1954).

Schwarz dal 1954 nella propria libreria milanese, trasformata nel 1961 in galleria e attiva fino al 1975, presenta gli esponenti più significativi delle avanguardie storiche e del secondo dopoguerra. Con lo pseudonimo di Tristan Sauvage, pubblica, oltre a volumi di saggistica, numerosissime raccolte di sue poesie (a partire da *En clé de ré-si-vœux*, Milano, Schwarz Editore, 1954) che, per la collaborazione con alcuni tra i maggiori artisti del Novecento, diventano straordinari libri d'artista, come ad es. *Il reale assoluto* (Milano, Schwarz, 1964), con 9 litografie originali di Man Ray e 4 disegni di Marcel Duchamp, racchiuso in un elegante cofanetto nero, e *Il reale dissoluto* (Milano, Schwarz-Pesaro, Edizioni della Pergola, 1972) che lascia intravedere 10 rilievi, ideati da Cèsar, attraverso un parallelepipedo in plexiglass[9].

[9] Sulla straordinaria personalità di Arturo Schwarz Cfr. A. JONES, *Presentazione*, P. DAVERIO, *Prefazione*, in *Arturo Schwarz: la poesia prima di tutto – Poetry above all*, a cura di A. Jones, Venezia, Marsilio, 2012. Si tratta del catalogo della mostra, tenuta a Milano dal 10 febbraio al 9 marzo 2012, rappresentante una ricapitolazione delle varie attività di Schwarz, mediante un percorso multimediale e interattivo attraverso libri, cataloghi, fotografie, e mirante a individuare la trama della cultura del Novecento di cui Schwarz è un grande protagonista nei campi della storia, della psicanalisi, della poesia, dell'arte, nel loro intreccio con l'immaginario surrealista.

Scheiwiller (Milano)

Il susseguirsi di due generazioni scandisce il ritmo della storia delle edizioni Scheiwiller. Il padre, Giovanni (1889-1965), nato a Milano ma originario della Svizzera tedesca, dal 1925 pubblica a proprie spese in edizione privata piccole monografie d'arte d'avanguardia, nelle collezioni «Arte Moderna Italiana» e «Arte Moderna Straniera», e anche volumi di poesia e letteratura che vende nella libreria Hoepli in cui lavora. Nel 1936 egli fonda la casa editrice All'insegna del Pesce d'Oro (dal nome della trattoria dove incontra gli amici) inaugurata dal volumetto di Leonardo Sinisgalli, *18 Poesie* (1936), cui seguono *Erato e Apollion* (1936) di Salvatore Quasimodo e molti volumi di letteratura e arte (ma non libri d'artista). Nel 1951 pubblica l'ultimo suo testo, un'antologia dal titolo *Poetesse del Novecento*, e nello stesso anno cede la casa editrice al figlio Vanni (Milano 1934-1999), ancora studente, che si laurea nel 1960 in lettere moderne all'Università Cattolica di Milano, con una tesi su Alberto Savinio. Nel 1977, per fronteggiare una crisi economica, Vanni fonda la Libri Scheiwiller. In quarantotto anni, dal 1951 al 1999, Vanni Scheiwiller pubblica oltre tremila titoli suddivisi in 44 collane e fra i suoi autori figurano alcuni tra i più importanti scrittori italiani e stranieri del Novecento; numerose sono pure le antologie, le pubblicazioni d'arte e le elegantissime edizioni d'artista, in tiratura limitata e su carta pregiata, tra cui sono da segnalare il primo libro d'artista *Addio ai* sogni (1953), 6 poesie e 6 acqueforti di Luigi Bartolini; *Le città di Tiné* (1972), 6 lito di Lino Tiné stampate su carta al tino della Magnani Val di Pescia, con poesie di Palazzeschi, Montale, Carrieri, Sereni, Erba, Raboni; *Lavori in corso* (1965), versi e una nota di Vittorio Sereni, con 5 incisioni originali di Attilio Steffanoni, numerate, firmate e datate a matita; *Mistieroi/Mistirùs* (1984), poemetto in dialetto veneto di Andrea Zanzotto, con 3 acqueforti originali, firmate a matita, di Giuseppe Zigaina; *Avviene, si trasforma* (1995), tre poesie inedite di Luzi e tre incisioni originali a colori, tirate da Giorgio Upiglio,

numerate e firmate, di Cristiana Isoleri[10].

Editiones Dominicae di Franco Riva (Verona)

Le Editiones Dominicae, le edizioni domenicali (cosiddette perché vengono realizzate solo la domenica, essendo esso l'unico giorno libero di Franco Riva dall'impegno di bibliotecario nella Biblioteca Civica di Verona), abbracciano l'arco temporale dal 1954, l'anno della prima prova imperfetta del volume *God and all You People* di E. Blair, al 1981, in cui esce il fantastico *Le bateau Ivre* di Rimbaud, assommando 101 volumi.

Franco Riva, per il quale l'incontro con Giovanni Mardersteig si rivela fondamentale, vuole rinnovare un'arte antica, rielaborando i caratteri rinascimentali: Garamond, Jenson, Bembo, Bodoni, usando una carta di grande qualità (di stracci come materia prima) prodotta a mano utilizzando il tino, curando particolarmente le componenti grafiche (composizione, frontespizio, colophon) e le legature, affidate a provetti legatori veronesi.

Per quanto riguarda le illustrazioni, spesso si tratta di un'unica acquaforte, più raramente di un numero maggiore di immagini o di altre tecniche (ad esempio, le quattro xilografie di Guido Rossi per il *San Zeno*), con una tiratura quasi sempre di 150 esemplari.
Dei volumi d'artista prodotti, ricercatissimi dai bibliofili, sono da ricordare il prezioso *Botta e risposta* (*Lettera da Asolo*) di Eugenio Montale (1976), con un disegno, firmato dal poeta, trasportato all'acquaforte; *Inni* (1965) di Giuseppe Ungaretti, con 3 acqueforti originali di Pericle Fazzini; *Poesie* (1971) di Umberto Saba, con una litografia sulla copertina (ritratto

[10] Una panoramica sulle edizioni Scheiwiller è presentata in *Libri d'artista. Le edizioni di Vanni Scheiwiller*, Rovereto, MART - Museo d'Arte Moderna di Trento e Rovereto, a cura di C. Gibellini, con un'introduzione di Giuseppe Appella, 2007; *Una bicicletta in mezzo ai libri. Giovanni Scheiwiller, libraio, editore, critico d'arte (1889-1965)*, a cura di A. Kalczynska e V. Scheiwiller (presentazione di Giorgio Orelli e due testi di Raffaele Carrieri ed Ezra Pound), Milano, Libri Scheiwiller, 1990; *Giovanni and Vanni Scheiwiller, Seventy years of publishing 1925-1995. Italy as a publishing bridge between East and West*, Milano, Libri Scheiwiller, 1996; C. GIBELLINI, *Un editore impolitico e la politica: Vanni Scheiwiller. Con lettere inedite di Luigi Bartolini e Salvatore Quasimodo*, in «Rivista di letteratura italiana», XXIV, 1, 2006, pp. 137-50; *Vanni Scheiwiller editore europeo*, a cura di C. Pulsoni, Perugia, Volumnia, 2011; *I due Scheiwiller, Editoria e cultura nella Milano del Novecento* a cura di A. Cadioli, A. Kerbaker, A. Negri, Milano, SKIRA, 2009.

del poeta) e 2 nel testo di Ernesto Treccani; *Llanto por Ignacio* di Federico Garcia Lorca, con un'acquaforte, numerata e firmata, di Renato Guttuso (1963)[11].

Brenno Bucciarelli (Ancona)

Le edizioni d'artista di Brenno Bucciarelli (Ancona) coprono l'arco di un trentennio, dal 1960 al 1988, anno della morte dell'editore il quale, in occasione della mostra dedicatagli dalla Biblioteca Comunale Benincasa di Ancona, ricorda gli inizi del proprio lavoro: «nemmeno io so dirvi come siano nati questi libri e queste cartelle: forse da un'idea dopo la lettura di uno scritto o forse durante il colloquio con un artista o un poeta. Varie sono le occasioni e tutte entusiasmanti e appassionanti»[12]. Le sue edizioni presentano, in tiratura limitata (da 100 a 150 copie, numerate e firmate), pagine stampate su carta pregiata, «spazi armoniosamente pausati fra i bianchi e i neri, dove l'occhio si riposa e nello stesso tempo sollecita la fantasia; margini ariosi entro i quali le parole dei poeti diventano già lapidarie; belle incisioni originali d'artista», come ricorda Marco Valsecchi[13].

Nella serie dei libri di Bucciarelli compaiono i nomi illustri degli autori antichi (Petrarca, Villon, Lorenzo De' Medici, *I salmi*, illustrati da Primo Conti), dei maggiori poeti e scrittori moderni e contemporanei (Leopardi, Mistral, Sinisgalli, Santucci, Nicola Lisi, Ungaretti) e di raffinati artisti (Cantatore, Lucio Fontana, Primo Conti, Piacesi e Bartolini). Di grande risalto sono i volumi: *Ode a Lucio Fontana* di Leonardo Sinisgalli, con 2 acqueforti originali, numerate e firmate a matita, di Lucio Fontana, intitolate *Concetto Spaziale* (1962); *Ballade des pendus* di François Villon, con 4 acqueforti originali, numerate e firmate, di Walter Piacesi (1962); *Madre. Omaggio a Ungaretti* di

[11] Sulle Editiones Dominicae cfr. G. MONTECCHI, G. CASTIGLIONI, A. CORUBOLO, *Privato ac dominico more. Il torchio e i libri di Franco Riva*, a cura di L. Tamborini, Milano, Electa, 1997; C. TAVELLA, *Stamperie private in Italia*…, op. cit., pp. 36-37.

[12] *Le edizioni d'artista a copie numerate di Brenno Bucciarelli: 10 novembre-9 dicembre 1984*, Palazzo Mengoni Ferretti, Biblioteca Comunale di Ancona, 1984, Urbino, Arti grafiche editoriali, 1984.

[13] Cfr. M. VALSECCHI in *Le edizioni di Bucciarelli*, testi di V. Guidi, L. Sinisgalli, M. Valsecchi, s. i. d. (1963?).

Giuseppe Ungaretti, con un'acquaforte originale, numerata e firmata, di Walter Piacesi, intitolata *Omaggio a Ungaretti* (1968); *Venti sonetti dal Canzoniere* di Francesco Petrarca, con 4 acqueforti originali di Domenico Cantatore (1963); *Apocalissi e sedici traduzioni* di Ungaretti, con due "tagli" di Fontana (1965) e il primo libro d'artista stampato, *Poesie 1960* di Luigi Bartolini, con 4 acqueforti originali dell'Autore (1960)[14].

La Chimerea Officina di Gino Castiglioni e Alessandro Corubolo (Verona)

Nel libro da loro pubblicato nel 1991 sulla storia della Chimerea Officina, Gino Castiglioni e Alessandro Corubolo definiscono la propria attività editoriale *Trent'anni di privatissima tipografia*[15], volendo sottolineare che essa non si è svolta come professione, ma come divertimento, all'insegna della fantasia creatrice e dell'evasione, come suggerisce la denominazione "chimerea" data alla casa editrice. Oggi, a oltre cinquant'anni dalla loro prima prova giovanile *(Concerto*, dicembre 1960) realizzata con un malandato copialettere e con pochi logori caratteri, e a quasi cinquant'anni (luglio 1964) dalla nascita dell'editrice, i libri pubblicati dai due amici sono una cinquantina e propongono i versi dei poeti da loro prediletti: da Dante a Shakespeare, da D'Annunzio a Joyce, da Eliot ad Auden, da Kerouac a Borges, da Rilke a Kavafis, sempre con traduzione a fronte, e decorati da artisti come Baj, Adami, Sassu, Paladino, Chia. I volumi sono realizzati, in tiratura limitata (da 60 a 80 copie) con i torchi a mano, con caratteri preziosi, su carta prodotta da un artigiano francese dell'Auvergne, e presentano acqueforti

[14] Sui libri d'artista del grande editore si vedano B. BUCCIARELLI, *Le edizioni d'artista di Bucciarelli*, Catalogo, Ancona, Edizioni Bucciarelli, 1969; *Le edizioni d'artista di Bucciarelli* (testo di Luigi Dania), opuscolo pubblicato in occasione della Mostra delle edizioni Bucciarelli tenuta a Modena, Università del TL, con la collaborazione degli Amici dell'Arte, inaugurata il 23 gennaio 1965, s. i. d. (1965?), Ancona, Tip. Giovagnoli; *Per le edizioni d'artista Bucciarelli*, libretto pubblicato in occasione della Mostra tenuta alla Biblioteca Vaticana nel 1982, Ed. di 75 esempl. num. con un'acquaforte di R. Rossi, Ancona, Bucciarelli, 1982.

[15] G. CASTIGLIONI, A. CORUBOLO, *La Chimerea Officina. Trent'anni di privatissima tipografia*, Verona, All'Insegna della Chimera, 1991; C. TAVELLA, *Stamperie private in Italia*…, op. cit., pp. 28-30.

originali firmate dagli artisti. Sono particolarmente pregevoli i libri: *Le canzoni a ballo* di Lorenzo dei Medici, illustrate da Walter Piacesi (1967); *Giorni* di Constantino Kavafis, con 8 litografie originali a colori di Sandro Chia (1995); *49th Chorus* di Jack Keruac, con una vernice molle di Baj (1981); *Orfeo Euridice Hermes Alceste* di Rainer Maria Rilke, con 3 acqueforti originali di Sandro Chia (1999); *Poemetti da un soldo* di James Joyce, con 14 litografie originali di Valerio Adami (1991); *Per gli animali un canto*, con un'acquaforte di Umberto Boccioni (1964).

Grafica uno di Giorgio Upiglio (Milano)

Giorgio Upiglio, nato nel 1932 a Milano, dal 1945 comincia a lavorare nella tipolitografia della sua famiglia (Atlas), dove apprende le tecniche di stampa, tipografia, litografia, calcografia e coltiva la propria vocazione per le edizioni di grafiche originali e di libri d'artista a cui si dedica completamente dalla fine degli anni Cinquanta. L'apprendistato e la sperimentazione sono il preludio alla fondazione, nel marzo del 1962, della stamperia Grafica Uno (le cui iniziali GU sono le stesse del suo nome e cognome, come si può notare nel logo) dove Upiglio realizza le sue opere grafiche con i maggiori artisti (De Chirico, Mirò, Giacometti, Fontana, Paladino, Treccani, Alechinsky, Baj, Lam, Minguzzi, Calder, Duchamp, Vedova, Tilson) e memorabili libri d'artista con la collaborazione dei più prestigiosi scrittori e poeti così che il nome e la fama dello stampatore-editore crescono e si diffondono a livello internazionale. Tra il centinaio di cartelle e libri d'artista di Upiglio, tutti in edizione limitata, numerati e firmati e impressi su carta di pregio (spesso Hahnemühle), uno dei volumi più complessi e ricercati è *L'albero poeta* (1966), frutto della collaborazione di Fontana, Baj, Cascella, Cavaliere, Crippa, Novelli, Perilli, Giò e Arnaldo Pomodoro, Somaini, con testi di Guido Ballo, mentre altri libri raffinatissimi per la grafica e i testi sono la cartella *El circulo de piedra* (1970), con poesie di Carlos Franqui e litografie di Adami, Calder, Camacho, Càrdenas,

César, Corneille, Kowalski, Lam, Tápies, Vedova; *Le gambe di Saint Germain* (1971), scritto da Osvaldo Patani e illustrato da Dino Buzzati; *Scri-vi-vere* poesie di Vincenzo Guarracino, con 13 litografie di Maio Benedetti (1990) e *Indizi-Hinds* di Andrea Zanzotto, con 10 acqueforti di Laura Panno (1995)[16]. Da segnalare, inoltre, la litografia *Ebdomero fece in barca il giro della sua stanza* di Giorgio De Chirico che illustra, *a posteriori*, il libro *Ebdomero* del grande pittore.

Fògola editore (Torino)

La Casa editrice Fogola di Torino nasce nel 1963 per volontà di Mario Fogola come naturale espansione della Libreria Dante Alighieri aperta nella Piazza Carlo Felice n. 15 da Giovanni Battista Fogola nel 1930 e attualmente gestita da Nanni e Mimmo Fogola che portano avanti lo spirito imprenditoriale del nonno.

L'editrice pubblica «La Grande Collana», diretta da Giorgio Barberi Squarotti e da Folco Portinari, con i suoi classici italiani e stranieri illustrati con opere originali di artisti contemporanei. Tra i circa 50 elegantissimi volumi pubblicati, stampati su carta a mano filigranata appositamente fabbricata per l'Editore dalle Manifatture Magnani di Pescia, con rilegatura artigianale bodoniana, numerati (di solito sono 75+21 esemplari) e firmati dagli artisti, sono da ricordare: *Inni Odi Elegie* di Friedrich Holderlin (1966), a cura di Sergio Lupi, con 8 acquetinte di M. E. Houck; *Canti* di Giacomo Leopardi (1977), a cura di Leone Piccioni, con 5 acqueforti di Nunzio Gulino; *Vers et Prose* di Stéphane Mallarmé (1979), a cura di Stefano Agosti, con 6 litografie a colori di Aldo Salvadori; *Poesie* di Emily Dickinson (1986), a cura di Silvio Raffo, con 11 acqueforti di Dolores Sella; *Myricae* di Giovanni Pascoli (1994), a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, con 9 acqueforti di Ernesto

[16] L'itinerario editoriale di Upiglio è ripercorso in G. UPIGLIO, *Incidere ad arte. Giorgio Upiglio stampatore a Milano, 1958-2005: l'atelier, gli artisti, le edizioni*, Mendrisio, Archivio del moderno, Lugano, Museo cantonale d'arte, 2005; *Atelier Upiglio*, a cura di O. Patani, Torino, Allemandi, 1985; F. D'AMICO, *Giorgio Upiglio. Incidere nel tempo*, in «La Stampa», 1/11/2011.

Treccani, e il primo libro uscito: *Vita nuova. Rime* di Dante Alighieri (1965), a cura di Giorgio Barberi Squarotti, con 4 acqueforti, 2 testate, 1 frontespizio e 1 finale di Ernesto Treccani[17].

Plain Wrapper Press (Verona) FEDRIGONI

L'attività editoriale del giovane californiano Richard-Gabriel Rummonds inizia nel 1966, a Quito, in Equador, con la stampa del libro *Eight Parting Poems*, poesie da lui stesso composte e pubblicate per gli amici, con una copertina di colore bruno, una carta da pacchi, ossia una *plain wrapper*, il nome, appunto, che designa le sue edizioni. Dopo un primo passaggio a New York, dove escono altri 3 titoli, le edizioni si trasferiscono nel 1970 a Verona, centro di grande tradizione grafica (Officina Bodoni) e tipografica (Arnoldo Mondadori). Complessivamente, sono 36 i titoli stampati fino al 1982 dalla Plain Wrapper Press con la quale dal 1976 collabora Alessandro Zanella. Da questa collaborazione nascono alcuni preziosi volumi, dedicati alla letteratura contemporanea (in tiratura da 80 a 120 esemplari, numerati e firmati, composti a mano e impressi con il torchio, su carta al tino Wookey Hole o Fabriano), tra cui si ricordano: *Circhi e cene, Circuses and Suppers*, due poesie di Andrea Zanzotto, con due incisioni di Joe Tilson (1979); *The River*, una lirica in inglese di Paul Zweig, con due acqueforti e cera molle di Roger Selden (1982); *Will and Testament*, un racconto in inglese di Anthony Burgess, con 8 serigrafie a più colori di Joe Tilson (1977). Degli anni precedenti il 1976, sono da segnalare i volumi *Images & Footsteps*, a poem by Paul Zweig, five etchings by Berta Moltke (1970); *Poesie dal tappeto volante* di Alessandro Mozzambani, con una serigrafia di Rodolfo Aricò e una litografia di Bernard Cohen (1972). Eccezionale, infine, per l'armonia compositiva, per le impressioni senza inchiostratura e i bassorilievi

[17] Notizie sulla Casa editrice si possono leggere nell'articolo *Dai chiostri del nonno all'editrice Fogola*, consultabile sul sito www.fogola.it

di Arnaldo Pomodoro in bronzo dorato, è il volume, contenuto in una scatola di seta ornata sul piatto da un'incisione in ottone di Pomodoro, *Siete poemas sajones*, Seven saxon poems by Jorge Luis Borges (1974), vincitore nel 1976 del Premio internazionale Diano Marina[18].

Franco Sciardelli (Milano) **FRANCO SCIARDELLI**

L'amore per i libri induce Franco Sciardelli, siciliano di nascita e milanese di adozione dall'età di 8 anni, dopo il liceo e l'esperienza di diversi mestieri, a introdursi alla fine degli anni Cinquanta nel campo librario e artistico, prima rilevando in via Palermo a Milano una vecchia cartolibreria, con uno spazio per le esposizioni, e poi aprendo una galleria con libreria a Brera, il vero centro culturale vivace e creativo della città, e organizzando presentazioni di libri, conferenze e mostre d'arte. È il preludio all'attività di stampatore-editore di Sciardelli (cominciata con l'acquisto di un torchio calcografico con cui fa le sue prime prove), la quale diventa, dopo il trasferimento in via Ciovasso, il suo definitivo lavoro, con un'attenzione particolare per le incisioni e le litografie da inserire nei libri.

Nel 1966, Sciardelli pubblica il primo volume, *Venne l'acqua*, un testo di Domenico Cantatore, con incisioni dello stesso pittore, sull'arrivo dell'acquedotto nel Gargano, e poi i *Carmina* di Catullo, con acqueforti di Antonietta Viganone, moglie di Sciardelli (1967).

Tra il centinaio di libri prodotti dall'editore sempre in tiratura limitata, impressi su carte pregiate, numerati e firmati, i più belli appaiono *Revival* di Vittorio Sereni, con 3 acqueforti e 3 puntesecche di Franco Rognoni (1981); *Lamento per il sud* di Salvatore Quasimodo, con 3 litografie e una medaglia di Francesco Messina (1987); *La strega e il capitano* di Leonardo Sciascia, con incisioni di Aligi Sassu (1989); il *Philobiblon*, il famoso

[18] Sull'attività della Plain Wrapper Press si vedano G. CASTIGLIONI, A. CORUBOLO, *Un tipografo fra due guerre. Richard-Gabriel Rummonds*, Milano, Electa, 1999; C. TAVELLA, *Stamperie private in Italia*…, op. cit., p. 21.

testo di bibliofilia del 1344 di Riccardo De Bury, con le tavole xilografiche di Mimmo Paladino (1996); *Napoleone*, intervista immaginaria di Leonardo Sciascia (grande amico di Sciardelli), con litografie di Franco Rognoni (1998). Oltre che come editore in proprio, Sciardelli è noto per la realizzazione di libri d'artista anche per altri editori o per giornali (per es., *Il varmo* di Ippolito Nievo per il Gazzettino veneto, 1982)[19].

Raffaele Bandini Editore (Milano)

Raffaele Bandini inizia la propria attività di stampatore ed editore nel 1966, pubblicando nel 1967 le incisioni, stampate al torchio nel suo laboratorio milanese, *I Giardini* di Bruno Caruso, con un testo di Mario De Micheli.

Di particolare interesse e suggestione sono i volumi d'artista pubblicati negli anni '60-70, che presentano i testi poetici di Carlo Porta, Giacomo Leopardi, Francois Villon, Gioacchino Belli, tutti con incisioni di 45x60 centimetri di Renzo Vespignani, e i volumi *Miele dei deserti*, poesie inedite di Raffaele Carrieri, con litografie di Salvatore Fiume (1983) e *Voci di poeti per Cantatore* (1988). L'attività editoriale di Raffele Bandini si conclude nel 2005.

Neri Pozza Editore (Vicenza)

Neri Pozza, dopo le precedenti esperienze editoriali delle Edizioni dell'Asino Volante (nel 1938 a Vicenza) e delle Edizioni del Pellicano, fonda nel 1946 a Venezia la Neri Pozza Editore, coinvolgendo nel progetto editoriale i maggiori poeti e scrittori del

[19] L'itinerario umano e editoriale di Sciardelli è tracciato in V. KASAM, *Le opere di Sciardelli. Libri antichi al Castello per intenditori e bibliofili* , in «Corriere della Sera», 1° marzo 1996, p. 49; *L'immagine e il torchio. Le stampe e i libri di Franco Sciardelli*, Milano, Sciardelli, 1996; C. CAROTTI, *Vengo d'oltremare. Franco Sciardelli e il libro d'arte*, Milano, Fondazione Mondadori, 2011.

tempo (Gadda, Montale, Sbarbaro, Luzi, Cardarelli, Bontempelli), pubblicando titoli fondamentali della letteratura italiana: *Il ragazzo morto e le comete*, il capolavoro di Goffredo Parise (1951); *Il primo libro delle favole* di Carlo Emilio Gadda (1952); *La bufera e altro* (1956) e *Farfalla di Dinard* di Eugenio Montale (1956); *Onore del vero* di Mario Luzi (1957); *In quel preciso momento* di Dino Buzzati (1950).

Neri Pozza realizza negli anni Sessanta un'originale collana di letteratura americana, «Tradizione americana», diretta da Agostino Lombardo (in cui appaiono autori come Whitman, James, Melville, Thoreau, Emerson, Hawthorne) e pubblica opere di importanti saggisti come Carlo Ludovico Ragghianti, Giorgio Pasquali, Concetto Marchesi, Amedeo Maiuri, Emilio Cecchi. La Neri Pozza Editrice si distingue, già dalla fine degli anni '60, nella pubblicazione di eleganti libri d'artista, in tiratura limitata (da 110 a 155 copie), con l'apporto di raffinati incisori (Leonardo Castellani, Corrado Balest, Bruno Colorio), tra cui sono da menzionare i volumi: *Impossibili brevi* di Leonardo Castellani, con 6 acqueforti originali, numerate e firmate dall'autore (1967); *Fantasie veneziane* di Diego Valeri, con sei acqueforti di Leonardo Castellani, numerate e firmate (1969); *De itinere Reginae Sabaeae*, un poemetto in latino e italiano, di Fernando Bandini, con un'acquaforte originale di Bruno Balest (1989); *Alcesti* di Euripide, con 29 xilografie a colori di Bruno Colorio (1981); *Favole* di Esopo, con 12 acquaforti originali, numerate e firmate, di Valeria Vecchia (1980); *Tre ecloghe* di Publio Virgilio Marone, traduzione di Fernando Bandini, con 3 acqueforti originali, firmate e numerate, di Corrado Balest (1981)[20].

Teodorani Editore (Milano)

Nato nel 1924 a Savignano sul Rubicone, Siro Teodorani passa attraverso varie esperienze prima d'intraprendere l'attività fondamentale dell'editoria d'arte. Durante

[20] Sulla biografia, l'attività editoriale e narrativa di Neri Pozza, cfr. G. BIDO, *Per conoscere Neri Pozza*, Vicenza, Amministrazione provinciale di Vicenza, 1995; G. BIDO, *Neri Pozza scrittore*, con un'introduzione di F. Bandini e una nota di A. Colla, Bassano del Grappa, Ghedina & Tassotti, 1992; *Neri Pozza: la vita, le immagini*, a cura di P. Di Palmo, presentazione di F. Bandini, Vicenza, Neri Pozza, 2005.

la Seconda guerra mondiale viene internato nel 1943 in un campo di prigionia in Germania e poi trasferito in un campo di lavoro ad Amburgo; ritornato nel 1946 in Italia, Teodorani lavora presso il quotidiano «l'Unità» e quindi si accosta al campo artistico come venditore di libri d'arte. Solo negli anni '60 inizia a Milano l'attività di stampatore e, dal 1968, di editore di libri d'artista che lo vedrà attivo fino alla scomparsa, avvenuta nel 1996.

Tra le sue edizioni di incisioni, spiccano le cartelle: *La foresta, il fiume, la roccia* (1971-72) con 6 litografie a colori di Graham Sutherland, *I Vespri siciliani* (1975) con 4 litografie di Renato Guttuso e l'omaggio pubblicato nel trentennale di Corrente (1967) con 12 litografie a colori di vari artisti tra cui Fontana, Morlotti, Guttuso, Vedova, Cassinari.

Dei suoi preziosi volumi d'artista sono da ricordare quelli (in tiratura di 130 esemplari, di formato di cm 47x35, racchiusi in astucci in tutta pelle bicolore di cm 51x39) dedicati al Boccaccio: *Decameron 1 - Le prime 20 novelle* (1975) con 55 litografie a colori, di cui 20 a piena pagina di Luciano Minguzzi, *Decameron 2 - Le seconde 20 novelle* (1986/87) con 65 litografie originali, di cui 22 a piena pagina di Ernesto Treccani e *Decameron 4 - Le quarte 20 novelle* (1991) con 33 litografie originali, di cui 20 a piena pagina, di Giuseppe Migneco. Tra gli altri libri d'artista sono da citare *Poesie d'amore* (1985) di Irving Layton con 3 litografie a colori di Salvatore Fiume e *Due poesie* (1968) di Virgilio Guidi con 6 litografie a colori dello stesso artista.

Eliograf Edizioni Roma

ELIOGRAF EDIZIONI ROMA

La produzione libraria delle romane edizioni Eliograf copre un arco temporale che si estende, in modo continuativo, dagli inizi degli anni Cinquanta al 1990, e assume un carattere molto vario ed eterogeneo, articolandosi soprattutto in tre settori disciplinari, spaziando dalle rassegne cinematografiche (la produzione filmica

italiana) alle pubblicazioni di architettura, repertori e saggi, in particolare i «Quaderni dell'Istituto di architettura», Facoltà di Ingegneria dell'Università di Cagliari, tra i quali spicca quello dedicato al *Bauhaus: aspetti di una didattica* (Quaderno n. 22, 1970), fino alle pubblicazioni d'arte e ai cataloghi delle mostre (fra cui quelli delle opere di Georges Braque (maggio 1974, Galleria La Nuova Pesa, Roma), di Luciano Minguzzi (1958, Galleria Odyssia, Roma), con testo di presentazione di Lionello Venturi, e delle sculture in bronzo di Alberto Viani (1961, Galleria Odyssia), con scritti di Jean Arp ed Enrico Crispolti. Nell'ambito delle pubblicazioni d'arte si colloca, ma differenziandosi nettamente per l'alto salto qualitativo raggiunto rispetto alla restante produzione dell'editore, lo straordinario libro d'artista *Il dolore* di Giuseppe Ungaretti, 1969, con 36 legni incisi a bulino a colori da Pasquale Santoro, con tiratura complessiva di 80 esemplari, di cui 70 numerati in cifre arabe e firmati dall'artista e, con il consueto inchiostro verde, da Ungaretti.

Edizioni della Pergola di Piergiorgio Spallacci (Pesaro)

Piergiorgio Spallacci dà inizio alle pubblicazioni delle edizioni della Pergola nel 1967 a Pesaro (dopo il suo trasferimento nella città, per insegnare nel locale Istituto d'arte, e dopo l'apertura di una stamperia d'arte), mettendo a frutto le competenze tecniche e culturali derivanti dalla sua formazione artistica, avvenuta nella Scuola del Libro di Urbino, e dalle frequentazioni con Leonardo Castellani e, in seguito, con i migliori editori di arte che gli instillano l'amore per i libri d'artista e la determinazione di creare l'Editrice la cui produzione ha, ormai, superato i 100 titoli.

Dopo le prime due cartelle del 1967, esclusivamente di grafica, e il primo libro d'artista del '69, il catalogo della Pergola si arricchisce di cartelle di incisioni e di volumi di dimensioni diversificate (in folio grande, in 8°, in 4°) stampati su carta pregiata (Rosaspina di Fabriano, carta a mano Ventura, Magnani di Pescia), in tiratura limitata, corredati da grafiche di insigni incisori. Tra i libri d'artista sono da ricordare almeno *Il tempietto* (1973),

con uno scritto e con 6 incisioni del poeta Leonardo Sinisgalli; *Lavagne* (1974), con uno scritto di Rosario Assunto e 7 incisioni di Leonardo Sinisgalli; *Sovraesistenze* (1977), poesie di Andrea Zanzotto e 12 opere grafiche di Giò Pomodoro; *Gabbiani* (1984), 7 poesie di Romeo Lucchese e 3 acqueforti di Pericle Fazzini; *Poeti greci* (1986) tradotti da Salvatore Quasimodo, con 5 acqueforti di Salvatore Fiume, e, inoltre, per il Centro Leopardiano di Recanati, *Poesia e immagine per Giacomo Leopardi* (1987), con 5 poesie di Leopardi e 5 acqueforti di Logli, Giò Pomodoro, Spallacci, Trubbiani e Valentini[21].

Marco Noire (Torino) Marco Noire stampatore/Torino

Lo stampatore-editore Marco Noire inizia la propria attività a Torino alla fine degli anni Sessanta, realizzando cartelle di grafica e libri di poesia illustrati da incisioni originali. Il primo trittico pubblicato è costituito dai volumi, stampati con caratteri Elzevir, in tiratura limitata di 100 esemplari, con firma autografa dell'incisore: *Cento xilografie per cento poesie di Ada Negri* (1969); *Sessanta xilografie per Guido Gozzano* (1970); *Ottanta xilografie per ottanta poesie di Giovanni Pascoli* (1972) le cui incisioni sono tutte eseguite da Augusto Valenti su carta forte Rosaspina delle cartiere Miliani di Fabriano.

La parabola operativa di Marco Noire, prima dell'apertura di una galleria d'arte, si conclude con la cartella *Sol Lewitt* (1997), con 10 incisioni, in 70 esemplari, firmati e numerati dall'incisore, preceduta dal libro d'artista *Una più del diavolo* (1994), con testo di Luigi Ballerini e vari interventi grafici di Marco Gastini, in 40 esemplari firmati dall'artista. Da segnalare negli anni Settanta le edizioni di grafica di Temi D'Agostini (detto Dudi) tra cui una cartella sul *Flauto Magico* di W. A. Mozart e un libro con 21 incisioni ispirate alla *Terra Desolata* di T. S. Eliot e, negli anni Ottanta, *Pieno giorno* di Andrea Zanzotto, con un linoleum di Carla Accardi, in 100 copie numerate (1985).

[21] Sulla produzione editoriale di Spallacci si vedano *Poesia e immagine: libri d'artista delle Edizioni della Pergola di Pesaro*, testi di Renato Bruscaglia e Giuseppe Appella, Biblioteca comunale Mozzi-Borgetti Macerata, 26 ottobre-16 novembre 1995, Pesaro, Edizioni della Pergola, s. i. d. (1995?); *Libri e cartelle d'artista. Edizioni della Pergola*, Catalogo 1995/1996, Pesaro, Edizioni della Pergola, s. i. d. (1996?).

Il Bisonte (Firenze)

Maria Luigia Guaita, la fondatrice e l'animatrice del Bisonte, una delle più importanti stamperie italiane, nasce a Pisa l'11 agosto 1912, e si trasferisce all'età di dodici anni a Firenze, dove nel 1959 (dopo un soggiorno in Scozia, presso un'amica pittrice che le fa conoscere la tecnica dell'incisione) fonda la Stamperia, ripristinando e utilizzando antichi torchi e realizzando litografie e incisioni, stampate a mano, numerate e firmate dagli artisti, tra i quali sono da ricordare Soffici, Carrà, Severini, Magnelli, Maccari e i più giovani Vespignani, Guttuso, Greco, Annigoni, Mattioli, Clerici, G. Pomodoro. Collaborano con il Bisonte anche prestigiosi artisti internazionali come Henry Moore, Alexander Calder, Graham Sutherland, Sebastian Matta, Jacques Lipchitz, Rufino Tamayo, Paul Wunderlich, Eduardo Arroyo e anche Pablo Picasso, la cui unica litografia stampata in Italia è realizzata dai torchi del Bisonte.

Nel 1983, chiusa la stamperia, la Guaita fonda il Centro Culturale Il Bisonte e La Scuola Internazionale di Specializzazione per la Grafica d'arte, ente morale senza fini di lucro della quale è direttrice e instancabile animatrice.

Tra i raffinati libri d'artista spiccano *Otto liriche* di Danilo Dolci (1970), con incisioni originali firmate, in tiratura limitata a 99 esemplari, di Ernesto Treccani, Tono Zancanaro e altri; *Suite Inglese* (1979); *13 Poesie* di Roberto Coppini, con 4 acqueforti di Gianni Cacciarini, stampate su torchio a stella su carta Magnani di Pescia, numerate e firmate a mano dall'artista, in 90 esemplari; *Per Elda* (1999), con una poesia di Mario Luzi alla prima carta, e con 9 litografie originali a tre colori firmate e numerate (in 200 esemplari) di Marcello Guasti, stampate sui torchi di Raffaello Becattini su carta Magnani di Pescia[22].

[22] Notizie sulla biografia della Guaita e sulla storia del Bisonte si possono leggere in L. GENSINI, *Storia di una stamperia d'arte*, in *Il segno impresso. Il Bisonte. Storia di una stamperia d'arte*, Firenze, Giunti, 1999; *Maria Luigia Guaita. Breve nota biografica*; *La storia del Bisonte*, consultabile sul sito www.ilbisonte.it.

Sellerio editore (Palermo)

Com'è noto, la casa editrice Sellerio nasce nel 1969 a Palermo per iniziativa del fotografo Enzo Sellerio e della moglie Elvira Giorgianni, su ispirazione di Leonardo Sciascia e dell'antropologo Antonino Buttitta. Tra le numerose collane del catalogo sono da ricordare «La memoria», iniziata nel 1979 e diventata nel corso degli anni la più nota e diffusa della casa editrice, per la sua caratteristica di privilegiare il puro piacere del testo, e la collana d'esordio dal nome programmatico «La civiltà perfezionata». Essa si contraddistingue per la particolarità di essere una delle più importanti collane italiane di libri d'artista, realizzati con carte delle cartiere Fedrigoni di Verona e con carte pregiate di Magnani di Pescia o Miliani di Fabriano (per quanto riguarda le incisioni), presentando, in ognuno dei 61 titoli pubblicati fino al 1996, quasi sempre testi pregevoli di saggistica, e un'incisione (per le prime 100 copie) di prestigiosi artisti e una *Nota* vergata da importanti scrittori come Sciascia e Calvino. La collana esordisce nel 1970 col primo volume, *I veleni di Palermo* di Rosario La Duca, con l'introduzione di Leonardo Sciascia (con un'incisione di Bruno Caruso), ottenendo visibilità nazionale (e internazionale) con la pubblicazione nel 1978 del n. 24: *L'affaire Moro* di Sciascia (con un'incisione di Fabrizio Clerici). Sono da ricordare, tra gli altri titoli prestigiosi della collana, il n. 3 (1971), *Mimi siciliani* di Francesco Lanza, con l'introduzione di Italo Calvino e con un'incisione di Mino Maccari; il n. 11 (1976), *Processi verbali* di Federico De Roberto, con un'incisione di Emilio Greco; il n. 13 (1977), *Lezioni su Stendhal* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, con un'incisione di Leonardo Castellani; il n. 33 (1980), *Racine e Shakespeare* di Stendhal, con un'incisione di Bruno Caruso; il n. 40 (1982), *L'Improbabile* di Yves Bonnefoy, con un'incisione di Edo Janich, il n. 47(1984), *Cronache mondane* di Marcel Proust, con un'incisione di Carla Horat.

M'Arte Edizioni – Milano M'ARTE EDIZIONI

Negli anni Sessanta Luigi Majno apre in via Fara a Milano la Galleria d'arte M'Arte alla quale, dal 1970 a 1979, affianca le pubblicazioni delle Edizioni M'Arte. La galleria e la casa editrice diventano subito un centro di riferimento e di incontri culturali, essendo frequentate da artisti e poeti come Ungaretti, Neruda, Pound, Quasimodo, Asturias, Baj, Sutherland e Tadini. La produzione editoriale si articola nelle collane «Testi e immagini» (diretta dallo stesso Luigi Majno e da Roberto Sanesi) e «Il piccolo torchio», nelle quali sono pubblicati in tiratura limitata testi letterari inediti o già editi, riproduzioni di manoscritti e acqueforti e litografie originali, composti e stampati da eccellenti tipografi come Ruggero Olivieri di Milano e le tipografie Bertieri di Milano e Stefanoni di Lecco, su carta a mano della Filicarta di Brugherio, appositamente realizzata con il marchio in filigrana della M'Arte Edizioni.

Spiccano, tra i numerosi volumi pubblicati: Bona De Pisis-G. Ungaretti, *Croazia segreta* (1970), H. Richter-G. Ungaretti, *Ultimi cori per la Terra Promessa* (1971); A. Magnelli-A. Palazzeschi, *La passeggiata* (1971); P. Dorazio-P. Neruda, *La nave e altri testi* (1973); H. Goetz-J. Guillén, *Nocturnos e altre poesie* (1979).

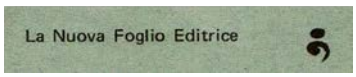
Edizioni Ca' Spinello (Fermignano - Urbino) Edizioni Ca' Spinello

L'attività delle Edizioni Ca' Spinello (nate all'inizio degli anni Settanta e che prendono il nome dalla località omonima nel paese di Fermignano, nelle vicinanze di Urbino) s'incentra sulla figura e la personalità di Walter Piacesi[23], che illustra alcuni dei

[23] Sull'attività di incisore di Piacesi, cfr. W. PIACESI, *Piacesi*, testo di A. Tromboni, Fermignano, Edizioni d'arte Ca' Spinello, 2003; W. PIACESI, *Walter Piacesi: passione e materia*, presentazione di F. De Santi, Fermignano, Ca' Spinello, 1987; W. PIACESI, *Walter Piacesi incisore*, presentazione di M. De Micheli,

volumi pubblicati dalla Ca' Spinello (come avviene con le sue due acqueforti originali per il volume *Spinalonga* di Renzo Biasion, con la presentazione di Vittorio Sereni, 1976, e per il racconto lungo *Il vicino* di Mario Pomilio, impreziosito da un'altra sua acquaforte, accompagnata da quella di Renzo Biasion, 1971) e altri ne cura (come *A Venezia con Biasion*, con un testo di Vittorio Sereni e 6 acqueforti di Renzo Biasion, 1974).

Altri pregevoli volumi pubblicati sono *Letteratura italiana sulla Resistenza* di Valerio Volpini, con 4 acqueforti di Remo Brindisi (1975); *Venezia lontana* con testi e 6 acqueforti originali di Renzo Biasion (altro nome spesso ricorrente nelle Edizioni Ca' Spinello); *New York 1957* di Orfeo Tamburi, con testi e 6 acqueforti originali dell'Artista (*La finestra sui grattacieli*, *Central Park*, *Case sull'East River*. *47° Strada*, *Finestre di New York*, *Grattacieli dal Winslov*, *Hotel Stampa*), stampate da Walter Piacesi nel laboratorio di Fermignano (1971).

La Nuova Foglio (Pollenza-Macerata) 

L'attività editoriale della Nuova Foglio, iniziata nel 1970, molto nutrita fino al 1978, e poi diradatasi sempre di più per concludersi nel 1981, si specializza nei libri d'arte, sia monografie di artisti (tra cui si ricordano i volumi: *L'opera grafica di Corneille*, 1975; *Giosetta Fioroni*, con interventi di Arbasino, Manganelli, Parise, e con litografia dell'artista, 1976; *Salvatore Fiume*, 1977) sia cartelle di incisioni (tra cui *Il numero dimenticato* di Magdalo Mussio, 1978, con 14 fogli stampati con tecniche calcografiche) sia ristampe di Riviste d'arte («Corrente di Vita Giovanile»: 54 numeri della rivista dal primo gennaio 1938 al 31 maggio 1940). Solo episodicamente e tangenzialmente, come proiezione della sua specifica attività, l'editrice produce alcuni libri d'artista tra i quali di grande rilevanza il volume *Cinquante ans de poesie* di Eugenio Montale (1972), con la collaborazione di Mondadori per il testo italiano e Gallimard per la versione francese, in piena pelle

---

Fermignano, Ca' Spinello, 1989.

editoriale, con cofanetto in plexiglas, con litografie o serigrafie realizzate, in diverse versioni, da Turcato, Monachesi, Virgilio Guidi, Trubbiani, Migneco, Parisella, Montanarini, Borgonzoni, Picinni, Guerricchio, Treccani, Orfeo Tamburi, Brindisi, firmate a mano e numerate, su carta delle Cartiere Miliani di Fabriano[24].

Edizioni Rizzardi (Milano)

Rizzardo e Loredana Rizzardi aprono in via Brera nel 1965 una bottega di antiquariato che nel 1971 trasformano in galleria nell'ambito della quale nel 1973, da un'idea di Cesare Peverelli nascono le Edizioni Rizzardi[25] con il varo della «Piccola Collana Rizzardi-Frammenti di arte e poesia» (1973-1985) che presenta libri in occasione di mostre, con la formula: un pittore un poeta. Dal 1973 al 1977 nella collana vengono pubblicati ben 27 *plaquettes*, contenenti testi di affermati letterati, come Vittorio Sereni, Sandro Penna, Dino Buzzati, Alfonso Gatto, Edoardo Sanguineti, e grafiche originali (acqueforti, litografie o serigrafie) numerate e firmate, a tiratura limitata, di importanti artisti come Emilio Vedova, Emilio Scanavino. Pietro Cascella, Ibrahim Kodra, Alik Cavaliere. Dal 1981 e 1985 è la volta di 6 libri, tra cui spiccano lo straordinario *3+3*, con testi di Josè Angel Valente, Allen Ginsberg, Platone ed opere di Giò Pomodoro, Emilio Vedova, Luigi Veronesi, e *Alfabeto apocalittico*, con testo di Edoardo Sanguineti e opere di Enrico Baj.

La Galleria Rizzardi dal 1986 (anno del trasferimento in via Solferino) al 1997 (anno in cui cessano le pubblicazioni) presenta, con la denominazione Edizioni Rizzardi-arte e cultura, quattro nuove collezioni editoriali a tiratura limitata, con libri

[24] Notizie sulla Nuova Foglio in *Catalogo della grafica internazionale 1973*, Pollenza, La nuova Foglio, 2 voll. Comprende *Festival di Spoleto 1973*; *Un laboratorio stamperia per La nuova Foglio*.
[25] Notizie sulle Edizioni Rizzardi si possono leggere in L. TEDESCHI, *Editori d'arte e Libri d'artista*, Milano 1940-1995, in *Anni '90 arte a Milano*, a cura di R. Bellini, pp. 212-13, 217-18, Milano, Editrice Abitare Segesta, 1994.

stampati da grandi tipografi come Luigi Maestri, e Alessandro Zanella, con le incisioni realizzate da maestri torcolieri come Giorgio Upiglio e Franco Sciardelli: *Favole esopiane*, cinque volumi che ripropongono le favole di Esopo nella loro evoluzione attraverso i secoli, con grafiche originali di artisti contemporanei come Mimmo Paladino e Mario Schifano; *Sodalizio* (che comprende quattro volumi, realizzati in stretta collaborazione tra un artista e uno scrittore, tra i quali è da ricordare almeno *Lungo la traccia/Un pensiero visivo* di Paolo Volponi e Arnaldo Pomodoro; *Storie d'amore*, due volumi che rielaborano e illustrano antiche storie d'amore; *Unici* (sette volumi che, appunto, sono unici, differenziandosi gli uni dagli altri per caratteristiche estetiche e tematiche, tra cui spicca *Tempo della povertà*, realizzato da Antonio Porta con l'artista Carla Badiali.

Ruggero Aprile (Torino) RUGGERO APRILE EDITORE

Gli obiettivi imprenditoriali di Ruggero Aprile appaiono improntati a un ampio eclettismo che va dal campo del gadget e dell'oggettistica promozionale a quello editoriale (a partire dagli anni '60) nel quale egualmente si spazia in territori tematici disparati: dai giochi alla pubblicità, dalla storia del danaro ai vini, dalla storia e dai problemi delle città, come Torino, Venezia e Roma, all'arte popolare europea e americana. L'attività editoriale raggiunge il culmine qualitativo, all'inizio degli anni '70, con importanti libri d'artista come l'*Omaggio a Petrarca*, nel sesto centenario della morte (1974), con scritti di Giampiero Pellegrini, Sergio Bettini e Franco Calderoni e con 4 grandi acqueforti sciolte (di cm 50x35), numerate e firmate, di Alberto Viani, impresse su raffinata carta Goya, come l'*Omaggio ad Alessandro Manzoni 1873-1973*, nel primo centenario della morte (1973), con 4 acqueforti originali su rame di Giacomo Porzano, che ritraggono personaggi dei *Promessi Sposi*, numerate e firmate dall'artista (cm 31,5x24), accompagnate da una nota critica sul Manzoni di M. Bernardi e da un testo sui personaggi manzoniani di Carlo Bo e, inoltre, come il volume *Vedova-Zanzotto* (1998), con 3 poesie di Andrea Zanzotto e 3

acqueforti (cm 40x29,5) di Emilio Vedova, tutte firmate e numerate, su carta Magnani di Pescia, con prefazione di Massimo Cacciari.

Edizioni San Marco dei Giustiniani (Genova)

L'attività delle Edizioni San Marco dei Giustiniani di Genova, che si svolge quasi del tutto nel campo della poesia e della sua promozione, con la pubblicazione di opere dei più importanti autori italiani e stranieri del Novecento, ha il suo atto di nascita nel 1976 con l'uscita della raccolta di versi *Lapide 1975* di Alfonso Gatto (con un'acquaforte di Giacomo Soffiantino), il primo volume della più importante collana della casa editrice, «Quaderni di poesia», che presenta un'edizione per bibliofili, con una grafica originale, firmata e numerata in 65 esemplari (che affianca l'edizione commerciale), tra i cui volumi sono da segnalare: *Frammenti di un diario* di Giorgio Caproni, con un'acquaforte di Carlo Guarienti (1995); *Il viaggiatore insonne* di Sandro Penna, con un'acquaforte di Renzo Vespignani (1977); *Corale della città di Palermo per S. Rosalia* di Mario Luzi, con un'acquaforte di Augusto Perez (1989); *La trama delle lucciole* di Camillo Sbarbaro, con un'acquaforte di Oscar Saccorotti (1979); *Impromptu* di Amelia Rosselli, con un'acquaforte di Piero Guccione (2003); *Glenn* di Maurizio Cucchi, con un collage di Enzo Carioti (1982); *Lettere di Crociera* di Ceccardo R. Ceccardi, con una linoleografia di Armodio (1996); *Ventisette poesie* di Günter Grass, con un'acquaforte di Daniel Bec (1979). È anche da ricordare «La Biblioteca ritrovata», una collana in cui sono pubblicati volumi oramai introvabili del primo Novecento (di Caproni, Saba, Ceccardo R. Ceccardi, Grande, Barile, Boine e Sbarbaro), che si apparenta a quella dei libri d'artista, in quanto l'edizione commerciale è affiancata da una per bibliofili, in 90 esemplari numerati, che riproduce perfettamente la prima edizione delle opere, inserita in una cartella editoriale che contiene anche un CD con la registrazione delle poesie lette, per ciascuno dei poeti, da un attore diverso[26].

[26] Sull'attività dell'Editrice, cfr. *Lettere a un editore di provincia* (1976-1996), con un intervento di Mario Nicolao, a cura di S. Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1996; *L'editore dei poeti: San Marco dei*

Panda edizioni (Padova)

La Panda Edizioni inizia la sua attività nel 1978 e, accanto ai libri di narrativa, di saggistica, sul territorio veneto e alle monografie d'arte, pubblica alcune collane di poesia tra cui «Arianna», diretta da Giacinto Spagnoletti, nella quale spicca l'*Antologia personale* di Carlo Betocchi (1982), e «Contrappunto», diretta da Mario Gorini, che presenta, tra gli altri, il volumetto delle ultime poesie di Leonardo Sinisgalli, *Più vicino ai morti*, con i disegni dello stesso poeta (1980).

Rappresenta degnamente la dimensione dei libri d'artista la Collana «L'oro dei suoni», ideata da Giorgio Segato nel 1993, che ospita importanti voci letterarie, prevalentemente di poeti veneti. Accanto a quella economica, la collana presenta un'edizione di pregio, in tiratura limitata e numerata, i cui volumetti prevedono la pubblicazione di 50 esemplari (fuori commercio) con un'acquaforte originale. Tra essi bisogna citare almeno *Uno di quei rami* di Silvio Ramat (2008); *Verso Nanto-Breve viaggio sentimentale lungo la Riviera Berica* di Gian Antonio Cibotto (2003); *Testimoni del tempo* di Alessandro Cabianca (2012), tutti illustrati con un'incisione di Albino Palma.

Edizioni Brixia (Milano)

L'attività editoriale delle Edizioni Brixia, fondate nel 1975 a Milano da Domenico Dabbrescia, fotoreporter del «Corriere della Sera», inizia, appunto, nel 1975 con la pubblicazione di libri di fotografia e della rivista «Prospettive d'Arte». In seguito, la Casa editrice sviluppa il filone dell'arte con monografie su artisti (Michele Cascella, Domenico Purificato, Orfeo Tamburi, Ernesto Treccani), con edizioni di grafica (litografie, serigrafie e

---

Giustiniani 1976-2006, Atti della Giornata di studio, 18 ottobre 2006, Milano, Università cattolica, a cura di P. Zoboli, prefazione di G. Langella, Genova, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, San Marco dei Giustiniani, 2007.

acqueforti) e con edizioni per bibliofili in numero limitato. Da segnalare i libri d'artista: *Gli Inni di* Omero, con 5 litografie di Aligi Sassu; *Il Milione* di Marco Polo (1982), con acqueforti di Annigoni, Guttuso, Sassu, Vespignani ecc.; *Cuore* di De Amicis (1986), con 11 litografie di Brindisi, De Andreis, Stefanelli, Tamburi, Terruso, Treccani ecc.; una cartella sui *Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni (s. i. d., probabilmente 1986) con acqueforti (di cm 50x35, in tiratura di 125+XXX esemplari su carta Magnani di Pescia) di Remo Brindisi, Giovanbattista De Andreis, Romano Stefanelli, Orfeo Tamburi, Saverio Terruso, Ernesto Treccani, che illustrano alcuni episodi del romanzo manzoniano. Nel 1986, la Casa editrice assume la denominazione attuale di Prospettive d'arte, diventando una S.r.l. e, dal 1991, gestisce anche uno spazio espositivo. La Casa editrice s'inserisce anche nell'ambito dell'editoria elettronica con la realizzazione del primo esperimento di un CD-ROM (su Salvatore Fiume).

Edizioni Pulcinoelefante di Alberto Casiraghy (Osnago- Lecco)

Le edizioni del Pulcinoelefante nascono nel 1982 dalla fantasia e dall'abilità di Casiraghi (in arte: Casiraghy), nato nel 1952 a Osnago, dove vive ed esplica la propria molteplice attività di poeta, violinista, pittore e, ovviamente, di grafico, stampatore ed editore, per cui la sua storia si identifica con quella del Pulcinoelefante e con la serie fantastica degli oltre novemila titoli stampati finora, anche più di uno al giorno: particolarità che giustifica l'autodefinizione di Alberto di essere «il panettiere degli editori»[27]. Sono, pertanto, diventati un "elefante" i "pulcini", i librini di piccole dimensioni (cm 19,5x13,5) in tiratura limitatissima (da 16 a un massimo di 35 copie), di sole 8 pagine, copertina compresa, di carta tedesca uso mano, che presentano un aforisma o una poesia, accompagnati da una piccola opera d'arte: di solito un'acquaforte, ma anche una foto, o una

[27] La definizione riportata da Vanni Scheiwiller, che riprende un'autocitazione dello stesso Casiraghi, compare alla p. 3 dell'elegante e nutritissimo volume di Scheiwiller dedicato al Pulcinoelefante: *Edizioni Pulcinoelefante. Catalogo generale 1982-2004*, a cura di G. Matticchio, Milano, Libri Scheiwiller, 2005.

sculturina.

L'itinerario umano e professionale di Casiraghi è rettilineo: inizia da ragazzo come apprendista compositore nella tipografia Same di piazza Cavour a Milano, dove si stampa «Il Giornale» di Montanelli; poi, lasciata la Same nell'85, recupera i caratteri mobili dalle aziende in dismissione negli anni Settanta e acquista, a prezzi di liquidazione, l'Audax Nebiolo che ancora oggi gli serve per stampare le edizioni del Pulcinoelefante. Fondamentale è il suo incontro con Alda Merini (con la cui collaborazione realizza oltre mille titoli) che dà una straordinaria accelerazione alla sua attività editoriale, nei primi dieci anni limitata solo a un centinaio di titoli.

Casiraghi è un editore assolutamente democratico poiché nel suo catalogo compaiono nomi sconosciuti accanto a quelli dei maggiori artisti (Munari, Baj, Paladino, Nespolo) e scrittori (Dante Alighieri, Ungaretti, Campana, Gadda, Pasolini, Penna, Oscar Wilde, Gustave Flaubert, Novalis)[28].

All'insegna del Lanzello (Castigliole d'Asti)

ALL'INSEGNA DEL LANZELLO

L'editrice All'insegna del Lanzello inizia l'attività nel piccolo comune di Castigliole d'Asti, alla fine degli anni '50, con un volume sul mondo arabo, per poi specializzarsi, a partire dall'inizio degli anni '80, nella pubblicazione di libri d'artista, incisi su carte pregiate con torchi a mano, riguardanti in modo particolare i classici della letteratura italiana e i poeti italiani del Novecento, corredati da incisioni originali di alcuni dei maggiori artisti, ma anche edita, in consonanza con la vocazione enogastronomica del territorio, in occasione della mostra di Asti di maggio-giugno 1990, un volume riccamente illustrato a colori con menu artistici, intitolato *Il menu tra storia ed arte*. Nel campo specifico dei libri d'artista

[28] Sulla storia delle Edizioni, cfr. C. TAVELLA, *Stamperie private in Italia*…, op. cit., pp. 41-44; S. MELANI, *Le Edizioni Pulcinoelefante, Osnago (LC). Incontro con Alberto Casiraghy*, consultabile sul sito www.bulino.com, 2002; *Pulcinoelefante: il panettiere degli editori*, MuVi, Viadana, 10 aprile-15 maggio 2005, Viadana, Galleria civica d'arte contemporanea, 2005; *Alberto Casiraghy: le edizioni del Pulcino Elefante*, catalogo a cura di S. Portinari, Vicenza, Comune di Vicenza, Assessorato alla cultura, 2010; M. ROSSIN, *Pulcinoelefante e Tallone a Monza. I piccoli grandi editori in mostra*, in «il Cittadinomb» 22 febbraio 2013.

sono da segnalare la pubblicazione dei *Sonetti* di Rustico Di Filippo, con 14 acqueforti originali di Mario Calandri (1985), e dei *Sedici sonetti lussuriosi* di Pietro Aretino, ornati con 10 acqueforti da Mino Maccari (1982), mentre, per quanto riguarda la poesia del Novecento italiano, di grande suggestione sono i volumi: *I fiumi e la memoria* di Giuseppe Ungaretti, con un'incisione originale alla maniera nera di Eric Keller (1991), e *Gli addii* di Giovanni Raboni, con cinque acqueforti di Mino Maccari (1987).

Nuove carte di Giordano Perelli (Fano)

La formazione di Giordano Perelli, nato nel 1943 a Fano dove tuttora vive e opera, si compie a Urbino, prima nell'Istituto d'Arte sotto la guida di grandi maestri come Castellani e Piacesi, e poi nella Scuola del Libro, per quanto riguarda l'incisione, e nell'Accademia delle Belle Arti, per la scultura, e si completa operativamente nella stamperia della Pergola di Pesaro.

Nel 1973, egli dà l'avvio alle Edizioni Nuove Carte con la pubblicazione di 3 cartelle di grafica: *La grande famiglia*, 10 bulini di Ljubomir Kokotovic; *Cavallo a dondolo*, 6 incisioni di Zivko Djak, presentate da Roberto Sanesi e *Il ricordo di una sera*, 10 acqueforti dello stesso Perelli.

Solo nel 1983 Giordano inizia a pubblicare, al ritmo di uno o due all'anno, i raffinati libri d'artista (con testi e grafica) numerati e firmati, con tiratura da 75 a 99 copie, che hanno un originale, inusuale, formato verticale, molto slanciato (cm 29x13), con una copertina di colore neutro: ocra o grigio, con un ampio risvolto per il colophon e una nota critica, con fogli sciolti in carta Fabriano, tirati al torchio dallo stesso Perelli, che generosamente li dona agli amici.

Non è facile scegliere nel catalogo i volumi più rappresentativi e prestigiosi: si possono citare *Dialogando*, testo del Premio Nobel Naguib Mahfouz, con un'acquaforte di Hussein El Ghebali (1997); *Il presente*, una poesia di Marco Vitale, con un'acquaforte di Perelli, che rappresenta un affettuoso ritratto di Pier Paolo Pasolini (2004); *Chi grida?*, una poesia di

Eugenio De Signoribus, con un'incisione di Gaetano Bevilacqua (2005); *Tontestrella*, tre frammenti poetici di Vincenzo Guarracino (2005); *La cena*, una poesia di Francesco Scarabicchi (2010); *Il pulviscolo dell'alba* di Luigi Paglia (dicembre 2012), tutti e tre con un'acquaforte di Perelli[29].

Edizioni d'Arte Severgnini (Cernusco sul Naviglio - Milano)

Le Edizioni Severgnini iniziano l'attività editoriale alla fine degli anni '60 (1967) nel campo dei libri e cataloghi d'arte ai quali, utilizzando i torchi della Stamperia d'arte, affiancano, dal 1983, la realizzazione di libri d'artista, soprattutto nella collana «Ex libris», con pubblicazioni di pregio, specie su carta Alcantara, tra cui si possono citare come particolarmente importanti i volumi: *Titres et sous titres* con testi e 12 *pochoirs*, realizzati da 12 tempere originali, di Eugéne Jonesco (1992); *Codicillo 1982* di Edoardo Sanguineti, con una serigrafia originale a colori di Ugo Nespolo (1983); *Ipotesi labirinto* di Roberto Sanesi, con una serigrafia originale di Emilio Tadini (1983); *Il risveglio di Finnegan* di James Joyce, nella versione di Roberto Sanesi, con una serigrafia originale di Andrea Cascella (1983); *Se amore*, 4 sonetti di Luis de Gongora, con una litografia di Davide Benati (1989); *Tu vates eris*, versi latini di Arthur Rimbaud, a cura di Vincenzo Guarracino, con un'acquaforte originale di Giacomo Soffiantino (1985).

Le Edizioni Severgnini realizzano anche per conto di altri editori o committenti incisioni e libri d'artista, come i volumi per le Edizioni GEMA di Foggia, con litografie e serigrafie originali.

[29] Sulla produzione libraria e incisoria di Perelli cfr. *Giordano Perelli. Dalla memoria al quotidiano*, a cura di B. Ceci, Fano, Fortuna, s. i. d. (1992?); S. MELANI, *Le Edizioni Nuove Carte, Fano. Incontro con Giordano Perelli*, 2002, consultabile sul sito www.bulino.com.

Ampersand (Valeggio sul Mincio - Verona)

Alessandro Zanella, dopo le esperienze e la collaborazione nella stamperia veronese Plain Wrapper Press dell'americano Richard-Gabriel Rummonds, pubblica in Valeggio sul Mincio, località Santa Lucia 21, una collana di libri d'artista denominata «Ampersand», il cui termine (che nella lingua inglese indica la congiunzione latina "*et*", ossia & & &: segno di legamento e di intreccio) diventa dapprima il nome della stamperia e delle edizioni e poi è tramutato in segno grafico, designando la marca editoriale.

Tra gli elegantissimi volumi, di grandi dimensioni, composti a mano e stampati con il torchio a stella, in tiratura limitata (da 60 a 110 copie, numerate e firmate), la cui prima uscita è *Sul teatro delle marionette* di Heinrich von Kleist, con 4 incisioni di Neil Moore (1984), sono da ricordare *Poesie verticali* di Maria Luisa Spaziani, con 7 immagini a rilievo di Marina Bindella (2009); *Persefone* di Ghiannis Ritsos, con 2 xilografie e 2 serigrafie di Joe Tilson (1990); *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* di Stéphane Mallarmé, con la traduzione italiana di Maurizio Cucchi, con 4 xilografie originali di Jacques Verniére (1987); *Tre poesie* di Vittorio Sereni, con 3 incisioni a bulino di Carlo Rapp (1997).

L'altra collana, «Le carte del cielo», è dedicata alla narrativa del Novecento, tra i cui volumi (con tiratura di 130 copie, numerate e firmate, composte con il carattere Bembo e stampate con il torchio a mano su carta in cotone della tedesca cartiera Zerkall) sono da menzionare almeno: *Elia e Vannina* di Federigo Tozzi, con 2 acqueforti di Adriano Boni (1994); *Carnevale* di Corrado Alvaro, con un'acquaforte e puntasecca di Guido Strazza (1998). Si ricorda anche la realizzazione, oltre alle edizioni in proprio, di alcuni volumi per i Cento amici del libro da parte di Alessandro Zanella, morto prematuramente nell'aprile del 2012[30].

[30] Sull'itinerario e sulla produzione editoriale di A. Zanella, cfr. B. PERIA, *Stampare ad arte*, in *Stampare ad arte. Alessandro Zanella tipografo ed editore*, a cura di M. Bindella, Santa Lucia, Valeggio sul Mincio (Verona), Ampersand, 2009 pp. 7-11; A. MERCANTI, *Imago libri: Ampersand*, in *Stampare ad arte. Alessandro Zanella tipografo ed editore*, op. cit., pp. 13-17; A. ZANELLA, *Una macchina sensibile*, in *Stampare ad arte. Alessandro Zanella tipografo ed editore*, op. cit., p. 19; C. TAVELLA, *Stamperie private in Italia*…, op. cit., pp. 24-26; F. MAULI, *Un* Private Printer *a Verona: Alessandro Zanella e Ampersand*, tesi di

Il Cigno Galileo Galilei Edizioni (Roma)

La Casa Editrice Il Cigno Galileo Galilei di Roma, diretta oggi da Lorenzo Zichichi e Norberto G. Kuri, esplica la sua attività – così come dichiara la sigla editoriale - in due settori diversificati: i libri d'arte e le pubblicazioni scientifiche e, inoltre, cura l'allestimento di mostre d'arte a Roma e in altre città italiane ed estere. Dapprima (nel 1968) è stata fondata la stamperia d'arte che ha realizzato fino a oggi incisioni di pregio di artisti del Novecento come *Il gran cavaliere* di Marino Marini, *Europe* di Hans Hartung, *I tarocchi* di Franco Gentilini e, inoltre, la serie di cartelle dedicate a *Cristoforo Colombo* di Sandro Chia, Antonio Corpora, Piero Dorazio, Sebastian Matta, Mimmo Paladino, Mimmo Rotella, Aligi Sassu. Dal 1988 alle edizioni d'arte si sono affiancate le collane di saggistica scientifica.

Nel campo dei libri d'artista, Il Cigno ha pubblicato la serie dei tre volumi di grande formato (cm 50x35) *Pacem te poscimus omnes* realizzati in 200 esemplari (con 21 tavole e un bassorilievo dei tre artisti e testi manoscritti delle maggiori personalità mondiali) da Emilio Greco (1985), Giacomo Manzù (1988) e Renzo Vespignani (1988). Tra le iniziative artistico-culturali è da ricordare l'istallazione nel 1987 a New York, davanti al Palazzo di Vetro delle Nazioni Unite, della grande scultura di Giacomo Manzù *Madre con Bambino*, accompagnata dal predetto volume d'arte di Manzù: *Pacem Te poscimus omnes.*

Edizioni L'Obliquo (Brescia)

Nel 1985 Giorgio Bertelli, nato nel 1957 a Brescia in cui tuttora opera, pubblica il proprio primo volume in 200 copie commerciali e 50 esemplari numerati accompagnati da

laurea in Lingue e Culture per l'editoria, Università degli Studi di Verona, rel. Prof. Paolo Pellegrini, A. acc. 2005/2006.

una sua acquaforte: *I Canti di Maldoror*, sette brani di Isidore Ducasse, conte di Lautréamont, dando inizio alle sue edizioni, che hanno assunto una notevole importanza sia per la qualità sia per la quantità dei titoli che assommano oggi ad oltre 220, divisi in 7 collane, oltre ai «Fuori collana» (il cui primo volume è il predetto *Canti di Maldoror*).

Delle tre collane maggiori, che prevedono librini di piccolo formato con una tiratura tipografica (da 300 a 500 copie) e una limitata (in genere, non più di 100 copie) la quale contiene una grafica originale; «Interferenze» presenta soprattutto testi di riflessione, a cominciare dai primi libri pubblicati nel 1986 (Franco Fortini, *Dei confini della poesia*, 1986; lo stesso Bertelli, *Il mio Cohélet*, 1986 e, in seguito, Jean Genet, *L'infanzia criminale*, con una serigrafia di Alberto Garutti, 1993), mentre «Polaroid» è dedicata alla narrativa (tra i cui titoli sono da segnalare *En passant*, di Raymond Queneau, in 50 esemplari, con una serigrafia di Diego Saiani, 1988, e *Tartre* di Louis-Ferdinand Céline, 99 copie, con una litografia di Mimmo Paladino, 2005). È consacrata, invece, alla poesia la collana «Ozî», tra i cui titoli spiccano: *Rallentare lavori in corso* di André Breton, René Char, Paul Éluard, con 3 litografie di Eva Marisaldi, Liliana Moro e Sabrina Torelli (2009); *La terra desolata* di Thomas Stearns Eliot, con una litografia di Pirro Cuniberti (2002); *Trame urbane* di Vladimir Majakovskij, in 300 esemplari, 35 dei quali contenenti una tecnica mista su carta di Marco Jaccond (2004)[31].

Josef Weiss Edizioni (Mendrisio-Canton Ticino-Svizzera)

Le Edizioni hanno il loro centro motore nella persona e nella decisa personalità di Josef Weiss, la cui formazione di rilegatore e di grafico comincia nel 1959 e si svolge nella Svizzera orientale, con la frequenza anche della Scuola d'arte di San Gallo e col successivo perfezionamento a Salzburg e Augsburg. L'amore per i libri e

[31] Sull'itinerario umano, di editore, di pittore e di incisore di Bertelli cfr. S. MELANI, *Edizioni L'Obliquo, Brescia. Incontro con Giorgio Bertelli*, consultabile sul sito www.bulino.com, 2002; V. SCHEIWILLER, *Edizioni l'Obliquo 1986-1996: dieci anni di libri e grafiche*, Brescia, AAB Edizioni, 1996; V. CONSOLO, A. LOLINI, *L'Obliquo (1985-2000)*, Milano, Medusa, 1999.

la conoscenza scatta in lui da una visita alla famosa Stiftsbibliothek di San Gallo, che lo colpisce profondamente per il ricchissimo e prezioso patrimonio librario e per la manifestazione di una cultura millenaria.

Nel 1968 Weiss apre uno studio grafico per conto di una ditta multinazionale della Svizzera orientale e nel 1981 concretizza il proprio sogno di fondare a Mendrisio, nella Svizzera italiana, una propria editrice (che comincia a stampare libri d'artista qualche anno più tardi) la cui bottega diventa, oltre che il gabinetto di incisione e la stamperia, il centro di fecondi e frequenti incontri di artisti e scrittori.

La sua attività editoriale si sviluppa senza una precisa programmazione, indotta solamente dal suo fiuto infallibile e dal suo estro creativo. Tra i volumi da lui editi, in pochissime copie su carte pregiate e con le incisioni di grandi artisti, meritano una particolare citazione: *L'orizzonte in fuga* (2002) di Eugenio Montale, il settimo leporello della collana «All'insegna del Dîvân», con un'acquaforte di André Beuchat e il testo composto in carattere Rialto df Roman, stampato su carta Hahnemühle, in tiratura di 33 esemplari; *Rime scelte* di Michelangelo Buonarroti, con 8 incisioni di Marco Mucha per la collana «Enchiridion»; *Consider the eel: for Seamus Heaney-Si prenda l'anguilla: per Seamus Heaney* di Seamus Heaney, con un originale pittorico di Antonio Teruzzi, realizzato nel 2009, in edizione numerata di 70 esemplari[32].

Biblioteca Cominiana (Veneto: Casier, Cittadella, Padova, Treviso)

BIBLIOTECA COMINIANA

Le Edizioni della Biblioteca Cominiana, fondate nel 1984 da Pier Luigi Rebellato, derivano il loro nome dal famoso tipografo ed editore Giuseppe

[32] Sulle Edizioni di Josef Weiss cfr. J. WEISS, *Libri con carattere. 21 anni nella gioia di fare libri*. Catalogo delle pubblicazioni 1986-2007, testi di A. Cima e N. Dal Falco, Mendrisio, Josef Weiss Editore, 2007 ; N. DAL FALCO, *A Lugano, sul dîvân di Josef Weiss*, in «Teatro Naturale. Letture-visioni-approfondimenti», 20 aprile 2013; *Un artista tra i torchi: Josef Weiss, editore e rilegatore d'arte*, in «Bibliomania», dicembre 1993.

Comino (nato a Cittadella alla fine del XVII secolo e morto a Padova nel 1762, del quale perpetuano la tradizione), la cui sede può essere definita extravagante, localizzandosi in varie città del Veneto (Casier, Cittadella, Padova, Treviso ecc.), relative allo spostamento di residenza dell'editore (figlio dello storico editore Bino Rebellato). Sono stati pubblicati libri di classici italiani e latini, di letteratura contemporanea e di arte, e anche libri e cartelle d'artista tra cui appaiono particolarmente suggestivi la cartella *L'arte di amare* di Ovidio, che presenta accanto al testo del poeta latino, tradotto da Pier Luigi Rebellato, 6 litografie di Simon Benetton, in 99+X+10 pp. a esemplari (1986), il volumetto *Una poesia e un'acquaforte* a cura di Bino Rebellato, con una poesia di A. Zanzotto e un'acquaforte originale di L. Ceschin, in 60+XX copie (giugno 2001); *Discensore* di Jole Tognelli, con quattro disegni dell'autrice, presentazione di Mario Petrucciani (1989) e *Ultime foglie* di Anna Mele Ludovico, con 4 dipinti a olio di Ibrahim Kodra, e con 21 tavole musicali di Carmine Maria Mele (1987).

Edizioni La Scaletta S. Polo d'Enza (Reggio Emilia)

Le Edizioni La Scaletta nascono come emanazione della Galleria La Scaletta[33], fondata da Giorgio Chierici nel 1967 a Reggio Emilia e, dopo il trasferimento a S. Polo nel 1984, ancora oggi da lui diretta, specializzata, unica in Italia, sul versante del disegno e della grafica.

Le Edizioni si articolano (oltre che in numerosi volumi singoli) in alcune collane i cui primi 50-150 esemplari sono sempre accompagnati da incisioni originali. La prima, «Il Disegno Italiano», a cadenza annuale, che si caratterizza come un repertorio di disegni e grafiche, con schede e foto, nasce nel 1981 col fascicolo n. 1

[33] Sulla storia della Galleria e sull'attività di Giorgio Chierici si può leggere l'esauriente, recente articolo di S. NAGLIA, *La Scaletta: storia di una Galleria*, alla URL: http://www.collezionedatiffany.com/la-scaletta-storia-galleria/.

(con un'acquaforte di Guttuso) e si conclude nel 2010 col n. 29 (con un'acquaforte e puntasecca di Piero Guccione). Presentano monografie critiche sugli artisti le altre collane: «I quaderni della scaletta» editi a Reggio Emilia dal 1978 a 1983, dal n. 1 al n. 24 (5 fascicoli all'anno, 4 nel primo anno); «I quaderni del disegno italiano», dal n. 1 (2003) con i disegni di Alberto Sughi, fino al n. 15 del 2011 dedicato a Vettor Pisani, e la collana «Itinerari», dal n. 1/1992 (su Semeghini e Del Pezzo) fino al n. 16/2009 (dedicato ad Alberto Savinio e Fausto Melotti). Per quanto riguarda i libri d'artista in senso stretto, già nel 1972 viene pubblicata a Reggio Emilia una cartella in 100 esemplari di cm 50x35 con un acquerello, 10 serigrafie e altrettante poesie di Ernesto Treccani, e con uno scritto di Davide Lajolo, mentre nel 1974 esce la raccolta *Storie di donne e di mare*, con 6 acqueforti di Eugenio Pardini e brani lirici di Dino Carlesi. Tra le altre pubblicazioni d'artista (in 100 esemplari di cm 50x35 su carta Magnani di Pescia) sono da segnalare *Macchie di inchiostro* (1976) con 5 acqueforti di Walter Piacesi e 5 poesie di Raffaele Carrieri, ed *Emblemi* con 5 acqueforti di Biasion e 5 poesie di Mario Pomilio.

Possono essere assimilati ai libri d'artista i fascicoli del quadrimestrale di arte e letteratura «Origini», a partire dal n. 4 dall'anno 1988, allorquando Giorgio Chierici ne rileva la proprietà (dalla Tecnostampa di Reggio Emilia – che tuttavia compare nel Colophon come editrice dal n. zero del marzo 86 fino al n. 9 del 1989, con la direzione di Paolo Vecchi), assumendo anche il ruolo di direttore responsabile dal n. 10 del 1990 (in cui compare anche la dicitura delle edizioni "La scaletta") fino al n. 42 del 2000 (ultimo fascicolo pubblicato). La rivista presenta riproduzioni di grafica, testi di critica artistica e letteraria e composizioni poetiche che, appunto dal n. 4 del 1988, sono accompagnati, per le prime cento copie di ogni fascicolo, da incisioni originali, firmate a matita e numerate. Sono da segnalare il fascicolo n. 13 (aprile 1991), con l'acquaforte *Apparizione* di Vasco Bendini; il n. 35 (novembre 1998), con l'acquaforte *Teatrino* di Marcello Jori, e il n. 42 (dicembre 2000) con l'acquaforte *Il sogno come anatomia* di Giuseppe Zigaina (Corrado Albicocco stampatore).

Edizioni Colophon (Belluno)

Nasce nel nome di Leopardi nel 1988 la Colophonarte di Belluno, per coraggiosa iniziativa di Egidio Fiorin. Il primo titolo della collana «Poiêin» ha per titolo *Quattro canti, quattro incisioni* di Giacomo Leopardi, con 5 grafiche di Walter Valentini (una in copertina), a cui seguono *Quattro canti, quattro incisioni* di Guillaume Apollinaire-Riccardo Licata, nel 1989; *Quattro canzoni, quattro incisioni* di Francesco Petrarca-Agostino Bonalumi, nel 1991; *Quattro canti, quattro incisioni* di Toti Scialoja, nel 1992; *Quattro poesie, quattro incisioni* di Andrea Zanzotto-Achille Perilli, nel 1992; *La notte viene col canto* di Mario Luzi[34]-Walter Valentini, nel 1993. Questi primi 6 titoli prefigurano già l'orizzonte poetico e artistico in cui si dispiegherà l'attività editoriale, quello dei maggiori lirici italiani del passato e del presente e dei prestigiosi incisori contemporanei. A questi libri si sono aggiunti, fino ad oggi, oltre 70 volumi, firmati e numerati, in tirature limitate (divisi in alcune collane) che presentano tutti le caratteristiche dell'accurata scelta delle poesie (Sanguineti, Luzi ecc.), della suggestione delle grafiche (tra gli altri, di Vedova, Baj, Corneille, Paladino) e anche di alcune sculture (Arnaldo Pomodoro, Mauro Staccioli, Giuseppe Spagnuolo) e di puzzle-collage (Nespolo) e di raffinatezza ed eleganza dei testi stampati al torchio da Alessandro Zanella, Santa Lucia ai Monti, e dalla Tipoteca Italiana Fondazione, Cornuda (prov. di Treviso), con caratteri Bembo, Baskerville, Garamond su carte pregiate Hahnemühle, Aetnea, Rusticus, Modigliani, Fabriano, Graphia[35]. Da segnalare la particolare originalità di due libri-oggetti estetici: *Quella vivida sostanza* (2007), con dodici poesie di Mario Luzi e con un

[34] Sui preziosi volumi luziani della Colophon cfr. S. GRASSO, *Per il poeta le parole volano alte*, in «Corriere della Sera», 15 dicembre 1994; S. CRESPI, *Il bianco e il nero della parola*, in «Il Sole-24 ore», 24 settembre 1995; G. DI STEFANO, «*Quella vivida sostanza» libro d'artista di Staccioli dedicato a Mario Luzi*», in «Corriere della Sera», 28 febbraio 2007.

[35] Una panoramica sulle edizioni Colophon è tracciata negli articoli: G. DORFLES, *In mostra i «Libri d'artista»*, in «Corriere delle Alpi», 30 marzo 2001; R. BOSSAGLIA, *Pagine come quadri. Edizioni limitate con illustrazioni d'artista, da Paladino a Baj a Dorazio*, in «Corriere della Sera», 8 aprile 2001; G. DAL BON, *Libri d'arte da Belluno al Moma*, in «Corriere della Sera», 1 febbraio 2005; F. GUALDONI, *I settantadue frutti di uno stritolatore di mani*, in «Corriere della Sera», 21 aprile 2007.

collage di Mauro Staccioli (i cui primi 60 esemplari sono corredati di un contenitore in legno ornato da una scultura in ferro di Staccioli) e *Caro Claudio* (2004), con testi di vari autori dedicati a Claudio Abbado, inseriti in un contenitore di legno-bronzo, numerato e firmato, di Arnaldo Pomodoro, realizzato dalla fonderia Battaglia e dall'ebanista Fabio Reolon.

Raffaelli Editore (Montellabate di Pesaro, poi Rimini)

Walter Raffaelli, dopo aver terminato gli studi nell'Istituto statale d'arte di Urbino, apre il suo laboratorio di litografie su pietra nel 1978-79 a Montellabate di Pesaro, e nel 1989 dà inizio alla Casa editrice, pubblicando il suo primo libro d'artista, *Poesie* di Teresa Jacucci, con 5 litografie, esclusivamente su pietra, di Paolo Valente, stampato (come anche i successivi volumi) su carta delle cartiere Magnani di Pescia, in 75+xxv esemplari numerati e firmati da entrambi gli autori, seguito nel 1990 da *La Marca di Casanova*, testo di Nando Cecini e 8 incisioni su pietra eseguite da Arnoldo Ciarrocchi, sempre in tiratura di 75+xxv esemplari numerati e firmati.

Nel 1992 Raffaelli trasferisce la sede della Casa editrice a Rimini, pur conservando e utilizzando fino al 2000, il laboratorio di Montellabate. Di particolare interesse appaiono il volume *La bicicletta* (pubblicato nella primavera del 1999 e composto da una poesia di Raffaele Carrieri e da una litografia disegnata su pietra da Arnoldo Ciarrocchi, stampata al torchio in 25 esemplari numerati e firmati dall'artista) e la collana «Leporello» in cui spicca *Riemerge in lontane chiarità* (1997), una poesia di Mario Luzi inframmezzata da una litografia originale di Alessandro La Motta in 25+XV esemplari numerati e firmati da entrambi gli autori. I librini della «Leporello» hanno la particolarità di avere, quando sono chiusi, le ridottissime dimensioni di cm 10,5x7,5, ma, poiché si aprono a fisarmonica, raggiungono in lunghezza i 98 centimetri.

Mavida di Dall'Aglio e Manfredi (Reggio Emilia)

Inizia nel 1989 l'attività della società Mavida (la cui sede a Reggio Emilia è una stamperia d'arte, il Laboratorio Fratelli Manfredi, sorto nel 1987) che riunisce sotto la sua sigla diverse attività legate all'editoria e alla stampa originale (oltre alla libreria e alla galleria, con vendita via internet). Le edizioni calcografiche vengono stampate con un torchio manuale Bendini e uno elettrico Lazzarini, quelle xilografiche e linoleografiche con un tirabozze manuale a cilindro Saroglia e quelle litografiche, a utilizzo esclusivo di pietre, con un torchio manuale Bollito e Torchio. Avvalendosi della sua ricca attrezzatura, il Laboratorio cura edizioni a tiratura limitata (cartelle, libri, manifesti ecc.), disponendo di vari caratteri in piombo (Bodoni, Garaldus, Garamond, Magister, Donatello ecc.). Come i linoleum e le xilografie, pure i testi vengono stampati con il tirabozze Saroglia a inchiostrazione manuale e col tirabozze Korrex della Max Simmel a inchiostrazione e messa a foglio automatiche. Tra i volumi pubblicati, appaiono di particolare spicco *Tre racconti* di Cechov (1999) e *Città* di Federico García Lorca (1995), entrambi con incisioni di Gino Forti; *Milano* di Umberto Saba, con acquaforte di Barbara Vaccari (1996), e *Da un'estate all'altra* di Mino Maccari, con due acqueforti di Fiorella Diamantini (1996). Il laboratorio realizza anche per conto di altri editori o committenti incisioni ed edizioni, come quella molto pregevole del *Cantico dei Cantici* illustrata con le litografie di Aldo Salvadori per i Cento Amici del Libro (1996)[36].

Ogopogo di Cosimo Budetta (Agromonte-Potenza)

Cosimo Budetta, creatore e protagonista assoluto delle Edizioni Ogopogo, dopo aver vissuto vitali esperienze in ambiti e luoghi disparati, dai campi alla fabbrica, dall'arte

[36] Sulla storia, sulle plurime attività e sulle edizioni della Società cfr. *Incisioni, litografie libri. Catalogo Mavida Autunno 2011*, Reggio Emilia, Mavida Edizioni, 2011.

all'insegnamento, in Italia e in Olanda, si divide nello svolgimento delle sue molteplici attività (di educatore, pittore, grafico, ceramista, autore di libri illustrati per l'infanzia, di poesie e filastrocche, di cofondatore e animatore del laboratorio-galleria Dadodue di Salerno e, nel '77, del Gruppo di Ricerca di Pontecagnano) tra Agromonte, un piccolo centro in provincia di Potenza ai confini tra la Basilicata e la Calabria, di cui è diventato il geniale patriarca, e la natìa Salerno.

Nel settore specifico dell'editoria ha pubblicato un ampio numero di raffinati, elegantissimi libri d'artista (in esemplari limitati, perché integralmente manufatti per i testi e le immagini le quali spesso sono pezzi unici: disegni e acquerelli su cartoncino) dei quali realizza sempre le raffigurazioni grafiche, suddivisi in quattro collane: «Florida», «Tandem», «Sulla carta a volo d'uccello», «La suriglia», con l'intervento e la collaborazione di grandi poeti, scrittori, artisti, critici. I suoi primi volumi risalgono al 1989, quando pubblica nella collana «Florida» *Lovely green* e *I segni della mia forma* con i testi, rispettivamente, di Giovanni Amodio e di Franco Loi, ai quali seguono volumi di spicco come *Ode a Lucio Fontana* con il poemetto di Leonardo Sinisgalli (2002); *Se non dicessimo niente* di Vito Riviello (2003); *La fontana malata* con la celebre poesia di Aldo Palazzeschi (2004); *Febbraio* con i testi di Giorgio Barberi Squarotti (2004); *Natale* con la poesia di Giuseppe Ungaretti (2009); *Haiku delle stagioni* di Luigi Paglia (febbraio 2013)[37].

Edizioni il Buon Tempo di Lucio Passerini (Milano)

Lucio Passerini, trasferitosi nel 1971 a Milano dalla nativa Novara, dotato, oltre che di abilità tecniche, di una solida cultura teorica, essendosi laureato nel 1979 in Storia dell'Arte a

[37] Si segnalano alcuni titoli dell'ormai ampia bibliografia su Budetta: G. PEDICINI, *Cosimo Budetta*, Salerno, Laboratorio Dadodue, 1988; C. BUDETTA, F. STEFANI, *L'occhio la mente la mano*, Roma, Valore Scuola, 1996; G. DE MARCO, M. LUNETTA, C. DE LUCA, *Cosimo Budetta poeta e pittore*, in «Avanguardia» n° 7 Roma, 1998; G. PEDICINI, *Erratici Cammini*, Napoli, Terra del Fuoco, 1989; G. PEDICINI, *Mappe dell'immaginario*, Napoli, Terra del Fuoco, 1990; G. DI GENOVA, *Storia dell'Arte Italiana del Novecento, generazione anni trenta*, Bologna, Edizioni Bora, 2000.

Milano, dopo un periodo di apprendistato iniziato nel 1974 frequentando alcuni laboratori privati e realizzando soprattutto acqueforti, dal 1982 si dedica alla stampa tipografica e all'editoria d'arte, progettando e realizzando piccole edizioni a tiratura limitata con la sigla il Buon Tempo. Specializzatosi soprattutto nel campo della xilografia e linoleografia, nel 1991 inizia la pubblicazione di una collana, denominata «Una poesia», con frequenza annuale di un paio di librini, in 66 esemplari numerati e firmati, di formato cm 16x15.5, realizzati con un unico foglio piegato tre volte, con copertina e astuccio, e contenenti una poesia e un'incisione, con i testi composti in Linotype Garamond. La stampa è realizzata con torchio a mano su carta Hahnemühle. Sono da ricordare i librini: *A Poem* di Emily Dickinson, con un'incisione di Francesca Fornerone (1991); *L'Infinito* di Giacomo Leopardi, con un'acquaforte di Renato Bruscaglia (1991); *Sonnet XLIII* di William Shakespeare, con una xilografia di Lucio Passerini (1999). Nel catalogo del Buon Tempo, che finora consta di oltre 40 titoli, compaiono altre tre collane: una è intitolata «Album», i cui volumi si distaccano da quelli della collana «Una poesia» per il formato più grande e perché in alcuni casi sono privi di testi; si segnalano almeno *Il Poema della Montagna* di Marina Cvetaeva, con 8 xilografie originali di Marina Bindella, cm 35x22, in 50 esemplari su carta Sicars, numerati e firmati (1993), e *Gerusalemme* di Mario Luzi, con una xilografia di Lucio Passerini, in 80 esemplari su carta Hahnemühle, cm 17x14,5 (2003). Un'altra collana si intitola "Codicilli" i cui librini, di formato cm 16x14 sono costituiti da un foglio piegato tre volte cucito a una copertina in cartoncino, con tiratura di 50 o 40 esemplari su carta Hahnemühle, tra i quali si segnala *Nuvole informi* di Luciano Erba, con un'incisione di Paolo Gubinelli (2008)[38].

Edizioni dell'Ombra di Gaetano Bevilacqua (Calolziocorte, poi Salerno)

L'itinerario circolare (Sud-Nord-Sud) di Gaetano Bevilacqua inizia da Casagiove

[38] Sulle Edizioni del Buon Tempo cfr. C. TAVELLA, *Stamperie private in Italia*…, op. cit., pp. 32-35; *Il Buon Tempo: le edizioni del torchio privato di Lucio Passerini qui per la prima volta raccolte in volume e illustrate*, testi di C. Zambianchi, M. Bindella e L. Passerini, a cura di L. Passerini, Catalogo della Mostra ordinata presso la Biblioteca Vallicelliana di Roma nel novembre 2010, Milano, Il Buon Tempo, 2010.

(Caserta) dove nasce nel 1959 e, dopo gli studi universitari, si sviluppa in Lombardia. Mentre a Milano nel 1989-90 “impara l’arte”, seguendo per due anni un corso di incisione tenuto da Lucio Passerini e Francesca Fornerone, a Calolziocorte inizia l’attività editoriale pubblicando una cartellina con 5 incisioni dedicate al poeta siciliano Bartolo Cattafi e, nel 1992, con il logo dell’Ombra, un’altra cartellina, stampata a Lecco, dal titolo *Armature* (con una prosa dell’amico Maurizio Marotta e 3 sue piccole incisioni), e dando alla luce il secondo titolo dell’Ombra (che è il primo della collana «In umbra educatae»): *Tre poesie*, dell’amico poeta Roberto Deidier. La parabola si conclude con il ritorno, alla fine degli anni Settanta, al Sud: a Salerno, dove Gaetano prosegue la propria attività di editore, stampatore e grafico (pubblicando l’ultima dozzina di titoli di «In umbra educatae» e tutti quelli del «Golfo»), accanto a quella di docente di inglese. Attualmente le collane sono quattro: accanto alle sperimentali «Chiamare l’erba» (con un unico titolo) e «Col legno», serie dedicata alla xilografia (2 titoli), sono fondamentali «Il golfo», serie di libretti legati a mano in un unico formato di cm 13,5x18,5, composti con caratteri mobili e stampati su carte Hahnemühle o Amatruda di Amalfi, contenenti di solito un’acquaforte (è uscita una ventina di titoli, tra cui sono da menzionare: *Due poesie* di Giovanni Pascoli, con 2 acqueforti di Giacomo Budetta, n. 12, 2006, e *L’arcobaleno* di William Wordsworth, n. 6, 2004, con un linoleum di Massimiliano Valenti), e «In umbra educatae», serie di edizioni in confezione e formato liberi: libretti cuciti a mano, cartelline a fogli sciolti, incisioni abbinate ai testi sia in calcografia sia in xilografia, stampa effettuata con torchi a mano. In questa collana sono presenti oltre 40 titoli, tra cui spiccano: *Visita a Burri* di Leonardo Sinisgalli, con un linoleum di Salvo Del Prete, n. 5, 1993; *L’acqua che tocchi de’ fiumi* di Leonardo da Vinci, con 3 xilografie a colori da Martin Manojlín, n. 25, 1996; *Due odi di Ricardo Reis*, poesie di Fernando Pessoa, con un’acquaforte-acquatinta di Gaetano Bevilacqua, n. 27, 1997; *Presenza*, una poesia di Gerardo Pedicini, con 3 xilografie di Lucilla Stellato, n. 34, 2004). Le tirature sono sempre ridottissime (da 20 a 40 esemplari, non venali). A tali collane in proprio bisogna aggiungere «Le Conchiglie», 7 *plaquettes* raffinatissime, realizzate in

collaborazione con Fabrizio Mugnaini[39].

Edizioni di Luna e Gufo di Fabrizio Mugnaini (Scandicci-Firenze)

Fabrizio Mugnaini, il creatore a Scandicci nel 1992 delle Edizioni di Luna e Gufo, diversamente da altri editori di libri d'artista che sono anche artisti o stampatori, è un editore "puro", non coinvolto in prima persona nella creazione, che, mosso da un amore profondo per l'arte e la poesia, accorda, secondo il proprio infallibile gusto, i due protagonisti (artista e scrittore) dei suoi raffinati libretti nei quali si celebra l'incontro di poesie o narrazioni con acqueforti e xilografie, e anche con altri oggetti artistici come piccole sculture.

Tra i tanti poeti e scrittori le cui composizioni compaiono nelle edizioni, si possono citare Mario Luzi, Alda Merini, Vincenzo Consolo, Franco Loi, Roberto Roversi, Mario Rigoni Stern, Eugenio De Signoribus, e tra gli incisori e artisti Guido Strazza, Franco Dugo, Nunzio Gulino, Lanfranco Quadrio, Walter Valentini, Enrico Della Torre, Giancarlo Vitali.
I librini, stampati a mano, di forma quadrata, cm 16,5 per lato, composti da due fogli piegati in quattro, che fino a oggi contano un'ottantina di titoli, sono pubblicati in tiratura limitata (di solito 48 esemplari), tirati solitamente su carta Hahnemühle, numerati e firmati dagli autori. Particolarmente pregevoli sono i volumi: *Note per una prima stesura del Canto 39* di Ezra Pound, con un'incisione di Luigi Mariani (2001); *Quattro stagioni* di Mario Luzi, con un'incisione di Giovanni Turria (2002); *Il pittore il cui nome è neve* di Yves Bonnefoy, traduzione di Beppe Manzitti, con un'incisione di Walter Valentini (2004)[40].

---

[39] Sulla biografia e sulle attività di editore e di incisore di Bevilacqua si vedano: C. TAVELLA, *Stamperie private in Italia…*, op. cit., pp. 57-58; S. MELANI, *Edizioni dell'Ombra, Salerno. Incontro con Gaetano Bevilacqua*, 2002, consultabile sul sito www.bulino.com; M. NAPOLI, *Un incisore di sogni, su lastra aforismi e poesia*, in «il Mattino», 5 novembre 2012.
[40] Sul profilo umano ed editoriale di Mugnaini cfr. S. MELANI, *Le Edizioni di Luna e Gufo, Scandicci. Incontro con Fabrizio Mugnaini*, consultabile sul sito www.bulino.com, 2002. Si veda anche *Fogli sciolti, appunti di viaggio: le edizioni Fabrizio Mugnaini*, Catalogo della Mostra: Modena maggio 2004, Modena, Comune-Biblioteca civica d'arte Luigi Poletti, 2004.

Edizioni del tavolo rosso di Corrado Albicocco-Stamperia d'Arte Albicocco (Udine)

È quella dello stampatore la prima attività intrapresa da Corrado Albicocco nel 1974 a Udine. Dopo Giuseppe Zigaina, che gli affida alcune lastre da stampare, i maggiori artisti e incisori (Berber, Castellani, Codognotto, Cragnolini, Dugo, Gomirato, Mestroni, Santomaso, Vedova, Safet Zec) realizzano con Corrado le proprie incisioni, sicuri della sua perizia e serietà professionale.

Il 1994 rappresenta una svolta per Albicocco: il trasferimento in questo anno della stamperia al numero 8 di via Ermes di Colloredo gli permette di operare in locali ampi e funzionali, in modo tale da poter esplicare la propria attività, oltre che nel campo della stampa, anche nell'organizzazione di mostre (che si distinguono per il rigore delle scelte degli artisti, tra cui Zigaina nel 1994, Walter Valentini nel 1999, Emilio Vedova nel 2002, Leonardo Castellani nel 2004) e nella realizzazione di edizioni, con il marchio Il tavolo Rosso, di libri d'artista che fino a oggi assommano a una quarantina di titoli (in tiratura limitata: da 40 a 110 esemplari, su carta pregiata: Magnani di Pescia, Hahnemühle) e che si caratterizzano per il numero considerevole delle incisioni (fino a 20 per volume), numerate e firmate. Sono da segnalare alcune elegantissime edizioni: *Anatomia di una immagine*, 2 racconti e 14 acqueforti di Giuseppe Zigaina, 1994; *Il tempo delle origini*, 3 racconti autobiografici e 16 incisioni all'acquaforte e acquatinta di Giuseppe Zigaina, 1998; *Dopo un lungo silenzio*, 4 poesie di William Butler Yeats, tradotte da Eugenio Montale, e 4 acqueforti originali in nero di Arnoldo Ciarrocchi, 2001; *La natura del critico* di Carlo Bo, con 14 incisioni di vari artisti, 2001; *Dal paesaggio*, poesie di Andrea Zanzotto, con 9 incisioni di Graziella Da Gioz, 2006; *Vastità dei mari* di Paolo Frasson, con un'acquaforte di Terenzio Trevisan, 2010[41].

---

[41] Sulle produzioni di Albicocco e del Tavolo rosso è interessante leggere: C. ALBICOCCO, *Tra lastra e foglio: esperienze di una stamperia d'arte*, Mostra Codroipo, Palazzo Anton Veneta, 15-31 ottobre 1999, Udine, Stamperia d'arte Albicocco, 1999; *Laboriosa invenzione in armoniosa composizione: il libro d'artista nelle edizioni del Tavolo Rosso*, testi di M. Menato, A. Santin, a cura di R. Budassi, Catalogo della

Edizioni dell'Angelo di Alberto Randisi (Bassano del Grappa, poi Palermo)

Le Edizioni dell'Angelo di Alberto Randisi (in collaborazione con Vincenzo Piazza), nate la sera di Natale del 1994 a Bassano del Grappa in una casa di Piazzetta dell'Angelo, da cui traggono la denominazione, e trasferite poi a Palermo, si articolano in 3 collane, stampate con caratteri Garamond su carte Alcantara e Graphia, con incisioni realizzate con torchio a mano, in tiratura limitata (40 copie). La prima collana è «Duetto» (in cui è uscito un solo titolo: *L'incontro* di P. Trapani-V. Piazza, stampato a Bassano nel 1995), la seconda è «Leporello», che deriva dal nome dal servitore di Don Giovanni che, in una nota aria dell'opera mozartiana, enumera le conquiste amorose del proprio padrone: essa è, quindi, la collana dedicata agli amori di scrittori del passato che emergono da testi inconsueti o poco conosciuti, ma Leporello è anche la modalità di piegare "a fisarmonica" un foglio a stampa, di cui è un bell'esempio *Un Sogno* (2007), una lettera di Franz Kafka, illustrata con una vernice molle-acquatinta di Girolamo Russo, volumetto di cm 13x9,5 che aperto diventa di 70 centimetri. La terza collana si intitola «Riflessi» e i suoi libretti, dedicati alla poesia straniera, presentano una pagina lunga cm 42 ripiegata in tre parti e composta come un trittico con alle due estremità una poesia in lingua originale e nella traduzione italiana e al centro l'incisione che rappresenta lo specchio che riflette le due versioni del testo. I librini, racchiusi in una copertina di cartoncino, contengono anche una nota critica sulla poesia pubblicata. Sono da ricordare *Desideri* di Costantino Kavafis, con una litografia di Vincenzo Piazza[42] (2010); *Alberi*, una poesia di Federico García Lorca, tradotta e presentata da Lucio Delgado e illustrata all'acquaforte da Rosario Amato (2011), e *Quando sarai vecchia*, una poesia di W. B. Yeats, tradotta e annotata da Luigi Paglia, con un'acquaforte di Lanfranco Lanari[43] (novembre 2012).

Mostra tenuta a Gorizia nel 2008, Biblioteca statale Isontina Gorizia, Udine, Stamperia d'arte Albicocco, 2008.

[42] Le suggestive acqueforti di Piazza sono presentate nei volumi: *Lo studio: acqueforti di Vincenzo Piazza*, testo critico di M. T. Montesanto, Palermo, Edizioni dell'angelo, 1996?; *Fogli sparsi: acqueforti di Vincenzo Piazza*, presentazione di M. Scrignoli, Palermo, Edizioni dell'angelo, 1996.

[43] Sulle raffinate incisioni di Lanari cfr. *Lanfranco Lanari*, consultabile sul sito morsuraaperta.blogspot.com, 4 marzo 2013.

Liboà - La Stamperia d'arte Al pozzo (Dogliani Castello-Cuneo)

La Stamperia d'arte Al Pozzo nasce a Dogliani Castello, nel verde delle Langhe, dalla collaborazione dei coniugi Antonio Liboà e Teresita Terreno, che hanno intrapreso dal 1976 un percorso di stampa d'arte, sia calcografica sia tipografica, dapprima *part time* e poi, dal 1986, dedicandosi a tempo pieno alla stamperia, diventata una delle più apprezzate d'Italia per il lavoro di stampa di Antonio e per la realizzazione delle incisioni da parte di Teresita[44].

Dalla seconda metà degli anni Novanta, all'attività calcografica si è affiancata la produzione editoriale, sotto il marchio LIBOÀ, con la pubblicazione di volumi in tiratura limitata, solitamente in 100 esemplari. I libri (con le incisioni impresse con torchio calcografico a stella e con i testi composti rigorosamente con caratteri mobili e stampati con torchio tipografico su carte appositamente create per ogni singolo lavoro) portano i segni dell'essenziale e raffinato tocco artistico di Teresita e Antonio, sia nella scelta dell'autore e del testo, come delle carte, sia nell'impostazione grafica. Sono da segnalare libri come *Passore* di Remigio Bertolino (1992); *La casa di rue Massena* di Giuseppe Conte (2000) e i volumi della collana «Edere», realizzati per il Natale: *Versi di Natale di grandi autori* (1996); *Gesù Bambino* di Rainer Maria Rilke (1999); *La notte santa ed altri versi* di Guido Gozzano (2001), tutti con acqueforti di Teresita. Tra i volumi di grande rilevanza artistica spicca l'*Apocalisse* di San Giovanni, edito nel 1999 per conto dell'Editrice Fogola di Torino[45].

[44] Le belle incisioni della Terreno sono presentate in: *Sogno e passione: opere di Teresita Terreno*, 25 giugno-17 luglio 2005, Centro incontri Provincia di Cuneo, Mostra e catalogo a cura di Mirella Belli, Claudio Einaudi, testi a cura di R. Bertolino, fot. di A. Liboà, Mondovì, Dial, 2005.

[45] Le vicende della stamperia sono rievocate in E. BERNARDI, *La stamperia d'arte al Pozzo: una storia d'arte e d'amore*, in «Rassegna» n. 9, novembre 2000.

unaluna (Milano–Gubbio)

La storia delle edizioni unaluna (fondate da Alessandro Sartori, regista, e da Fausto Olivieri, erede di una delle più prestigiose famiglie italiane di stampatori al torchio) inizia a Milano nel 1996 e rivive a Gubbio dal 2010[46]. I due fondatori, recuperando e utilizzando rare professionalità di artigiani di tutta l'Italia, confezionano i libri d'artista, dedicati ai classici italiani (da Dante a Galileo e a Leopardi), stampati al torchio con caratteri mobili Monotype, su carta in fibra di cotone a ph neutro, legati esclusivamente a mano con refe, cartone o pelle e illustrati con acqueforti originali da alcuni dei maggiori artisti viventi. Nascono, così, prodotti editoriali di grande bellezza che, inoltre, per l'altissima qualità dei materiali adoperati possono durare lungamente nel tempo. Sono da menzionare le 7 edizioni dei Canti e frammenti di Giacomo Leopardi (nel formato cm 18×26, con legatura in mezza pelle, uscite nel 1997, in occasione del secondo centenario della nascita del poeta), contrassegnate dai titoli: *E il naufragar m'è dolce in questo mare*, *E mi sovvien l'eterno*, *Scende la luna e si scolora il mondo*, *O graziosa luna io mi rammento*, *Del suo chiarir la rugiadosa luna*, *Nell'alte via dell'universo intero*, *E noverar le stelle ad una ad una*, ciascuna caratterizzata da una differente acquaforte firmata da Walter Valentini, e dalla riproduzione di 5 pagine di manoscritti leopardiani e impreziosita dalla presentazione di Mario Luzi e Franco Foschi. Inoltre, sono da menzionare due volumetti abbinati (cm 9,5x7,5, con legatura in mezza pelle bianca e marrone o legno), contenenti un'acquaforte di Walter Valentini, L´Infinito che presenta la riproduzione del manoscritto e le traduzioni della poesia in inglese, spagnolo, francese, tedesco, greco, russo e cinese, e i Canti, che comprendono tredici poesie leopardiane introdotte da Luzi. Di grandissimo pregio sono anche le tre edizioni (realizzate sempre nel 1997, in quartini liberi in cartelle di

[46] Sul trasferimento a Gubbio (mediante l'istituzione dell'Università del'arte del libro-bottega artigianale rinascimentale) delle Edizioni, avvenuto nel febbraio 2010 e confermato nell'agosto 2011, si legga: G. B. *Nuove opportunità occupazionali. Grazie a 'unaluna' e antichi mestieri*, in «La Nazione», 6 agosto 2011.

grande formato, cm 25×36, racchiuse in teche in plexiglass, con la presentazione di Mario Luzi e Franco Foschi) dei *Canti* e *Frammenti* di Giacomo Leopardi: 1) *Sempre caro mi fu quest'ermo colle* (che presenta i *Canti*: *L'infinito*, *Alla luna*, *Alla sua donna*, *Frammenti*), 2) *Dolce e chiara è la notte e senza vento* (*L'infinito*, *A Silvia*, *La quiete dopo la tempesta*, *Il sabato del villaggio*), 3) *Veggo dall'alto fiammeggiar le stelle* (*La ginestra o Il fiore del deserto*); e, inoltre, il *Sidereus Nuncius* di Galileo Galilei (2010), con un'opera a rilievo di Cecco Bonanotte, tutte numerate e firmate dall'artista, e riproduzioni di manoscritti di Galileo in 35 tavole.

Il lavoro editoriale di unaluna non si è interrotto, malgrado la morte di Alessandro Sartori, avvenuta a Gubbio il 6 febbraio 2013, poiché la moglie, Anna Buoninsegni, ha voluto fermamente continuare l'attività del marito[47].

Istmi - tracce di vita letteraria (Urbania)

La rivista «Istmi-tracce di vita letteraria», diretta da Eugenio De Signoribus, Enrico Capodaglio e Feliciano Paoli, nata nel 1997 e giunta al n. 31-32 nel 2012 (*Prove di vita in versi. Il primo Giudici*), si presenta come una vera e propria monografia su un autore o su un tema, nell'ambito della letteratura italiana contemporanea. Tra i fascicoli di rilievo che si riferiscono agli scrittori sono da citare il n. 5-6 del 1999, *Nell'opera di Giorgio Caproni*, il n. 15-16 del biennio 2004-2005, *Nell'opera di Paolo Volponi*, e il n. 23-24 del 2009, *Giovanni Giudici-Agenda 1960 e altri inediti*, monografie che delineano criticamente il percorso e, soprattutto, presentano testi inediti dei tre scrittori.

A Paolo Volponi è dedicato un altro fascicolo, intitolato *La zattera di sale e altri frammenti inediti o rari* (n. 13-14 del 2004), dove, tra vari altri scritti, viene pubblicato quasi per intero un romanzo incompiuto, appunto *La zattera di sale*.

I fascicoli sono da considerare dei pregevoli libri d'artista, in quanto hanno la

[47] Sui libri di unaluna cfr. D. RONDONI, *Vespaio celeste*, in «Il Sole 24 Ore», 1° agosto 2010.

particolarità di essere accompagnati da incisioni di importanti incisori. Per es., in venticinque copie del n. 23-24 è inserita un'opera grafica di Renato Birolli, *Figura*, del 1948 (cm 18,5x13) e nel n. 13-14 un'acquaforte di Edgardo Travaglini, *Il trionfo di Federico* (15 copie, cm 15x10).

Associazione Culturale La Luna - Grafiche Fioroni

(Casette d'Ete-Fermo)

L'Associazione Culturale La Luna si costituisce nel 1997 (per iniziativa di un gruppo di amici scrittori e artisti, tutti marchigiani, avendo la sede operativa presso le Grafiche Fioroni di Casette d'Ete, nel Fermano) con un'idea progettuale di dialogo e interazione tra arte e letteratura, mirante, con la pubblicazione dei Quaderni della luna, a raggiungere due obiettivi: quello artistico, a cura di Enzo Marinacci e Sandro Pazzi, di valorizzazione dell'espressione calcografica nelle sue diverse tecniche, e quello letterario, a cura del poeta Eugenio De Signoribus, di promozione del linguaggio poetico, sia di autori validi anche se poco conosciuti sia di poeti più noti e affermati. I Quaderni denominati «Pensieri» (contenenti un'opera calcografica e un testo letterario, quasi sempre poetico, entrambi inediti), pubblicati annualmente nel numero di quattro, abbracciano l'arco temporale dal 1997 fino al 2006, anno in cui le pubblicazioni vengono interrotte, raggiungendo il numero totale di 43 fascicoli. Tra i «Pensieri», in cartelle di cartoncino leggero di cm 31,5x23, in tiratura di 100+XXX esemplari, spiccano una poesia di Giovanni Giudici accompagnata da un'acquaforte di Arnoldo Ciarrocchi (1997); una poesia inedita di Charles Tomlinson, con un'acquaforte di Renato Bruscaglia (1997); uno scritto inedito di Yves Bonnefoy, con un'acquaforte-acquatinta di Athos Sanchini (1998); 3 poesie di Mario Luzi, con una xilografia di Alfredo Bartolomeoli (1998); un poemetto di Zanzotto, con incisioni di Bartolomeoli, Pazzi e Sanchini (2006) e *Il tardo amore* di Emilio Coco, con un'incisione di Juan Arroyo Salom (2005).

Ai «Pensieri» bisogna aggiungere 9 cartelle e libri d'arte (dal 1997 al 2005) e, a partire dal 2008, altri Quaderni, denominati «Passaggi», di cm 25x17,5, sempre contenenti un'opera calcografica e un testo poetico, in tiratura di 100+XXX esemplari[48].

Arte Club Pesaro

La grande tradizione dei libri di artista nel territorio di Pesaro-Urbino costituisce lo stimolo per la nascita di altre iniziative editoriali come quella dell'Arte Club Pesaro che, pur in un limitato arco temporale, svolgendosi tra la fine degli anni '90 e i primi del 2000, produce (nella Collezione «Poesia e immagine») alcune cartelle di grandi dimensioni (cm 48x35), numerate e firmate, in tiratura limitata (110 copie), con incisioni di solito tirate, su cartoncino Grafia della cartiera Sicars, con torchio a stella nella stamperia d'arte Il bulino di Roma, tra cui sono da ricordare una del 2000 contenente una poesia inedita di Eduardo De Signoribus (*Filastrozza del Pellegrino*) e un'acquaforte originale di Pietro Tarasco (cm 33x23); un'altra del 1998 con poesia inedita di Francesco Scarabicchi *(Il chiarore crudele del mattino*) e un'incisione originale a maniera nera di Alberto Rocco (cm 24x18) e una terza del 2002 con due poesie di Aglauco Casadio e un'acquaforte (cm 35,5x24,2) di Giulia Napoleone, intitolata … *per ombre sparse*.

[48] Ricapitolano le attività, la storia e le edizioni dell'Associazione i due corposi volumi: *Viaggio sotto la luna. Incontri occasioni fedeltà*, a cura di E. De Signoribus, Casette d'Ete, Associazione culturale La Luna-Grafiche Fioroni, 2007; *Viaggio sotto la luna. Dieci anni di poesia e di incisione*, a cura di E. De Signoribus, Casette d'Ete, Associazione culturale La Luna-Grafiche Fioroni, 2007. Sono, inoltre, da visionare i cataloghi: *La luna e i suoi artisti*, Galleria degli antichi Forni di Macerata, Casette d'Ete, Grafiche Fioroni, 2002; *La parola e l'immagine*, Museo civico-Pinacoteca Crociani di Montepulciano, Catalogo a cura di R. Longi, Siena, Protagon editori toscani, 2002; *La luna e i suoi artisti al Castellare*, Palazzo Ducale di Urbino, 15 febbraio-15 marzo 2003, presentazione di S. Verdino, Casette d'Ete, Grafiche Fioroni, 2003. Alle attività dell'Associazione è stata anche dedicata la tesi di laurea di Angela Bonetti di Genga: *L'Associazione Culturale La Luna. Sogno di una valle non straniera*, relatrice la Prof.ssa Silvia Cuppini, Università di Urbino, A. acc. 2003-2004.

Edizioni GEMA (Foggia)

La collana «Terre foggiane» delle Edizioni GEMA di Foggia, ideata da Aldo Ciappe e realizzata dal Presidente della GEMA, Lanfranco Tavasci (al quale, inoltre, si deve buona parte dei testi dei libri), nasce nel 1999 con la pubblicazione del volume *Stemma come identità* e prosegue negli anni successivi con i libri, il cui progetto grafico e la stampa sono curati dalle Edizioni d'Arte Severgnini in Cernusco sul Naviglio, corredati da grafiche originali, su carta pregiata, in tiratura da 250 a 300 copie. Tra gli eleganti volumi, tutti rilegati in tela, sono da segnalare per la qualità delle grafiche e dei testi: *L'Incoronata. Identità sacra delle Terre Foggiane*, con una litografia di Ugo Nespolo intitolata *Corona per il millenario dell'Incoronata, 1001-2001* (2001); *Meduse e mostri*, con una litografia di Enrico Baj, dal titolo *…e adesso questa Medusa* (2002); *Capitanata narrata*, con una litografia di Bruno Caruso (2004); *Museo del mondo*, con una serigrafia di Valerio Adami (2005); *Vademecum per le Tremiti*, con una litografia di Meloniski da Villacidro denominata *Vacanza alle Tremiti* (*2006*); *Silenzi e Suoni*, con una serigrafia di Ubaldo Urbano intitolata *Figura con gabbiano* (2010).

La collana nasce dall'esigenza di tributare un omaggio alla Capitanata, la provincia di Foggia, «così eclettica e affascinante», prospettando «un modo nuovo di guardare e conoscere il territorio con la proposta di non sentirsi '*stranieri*' in una terra che ha mille sfaccettature e così profonde radici»[49].

Le Edizioni Scipione Castello 56 (Salsomaggiore–Parma)

Le Edizioni Scipione Castello 56 nascono a Scipione Castello, una piccola frazione del Comune di Salsomaggiore, per l'iniziativa del Circolo

[49] M. BONELLI, *Spigolando in Capitanata*, in «InforGEMA», gennaio 2004.

Culturale "Scipione Castello 56" di cui è animatore Don Roberto Tagliaferri, promotore di iniziative culturali, artistiche, di accoglienza, di Mostre d'Arte e, a partire dal 2000, di pubblicazioni di libri di religione (*Liturgia e immagine*), di fotografie (*Le Rughe della Terra*) riguardanti il territorio (*Scipione Segreto*; *Esercizio di Memoria*) e anche di 2 preziosi Libri d'Artista. *La Voce Nomade di Demetrio Stratos* (nel 2000) e, in collaborazione con le Edizioni Genzini e Daverio di Milano, lo splendido volume *A un tratto* Mario Luzi (2003) in 99+21 copie, contenente, oltre ai testi del poeta, 4 incisioni (un'acquatinta e 3 cere molli) di Ludovico Calchi Novati, firmate e numerate e stampate sulla raffinata carta Graphia delle cartiere Sicars.

Il filo di Partenope (Napoli) ilfilodipartenope

Particolarmente originali sono il librini dell'editrice Il Filo di Partenope, nata da un progetto editoriale del laboratorio di Lina Marigliano e Alberto D'Angelo, che inizia l'attività nel dicembre del 2003 con la pubblicazione di *Tufo* di Erri De Luca e di *Bruna* di Michele Sovente. Infatti i librini, in tiratura limitata da 40 a 199 copie, stampati a piombo su carta Amatruda di Amalfi, sono vestiti di carta materica, prodotta impastando fibre di cotone con sabbia di varie località, e (oltre alle incisioni firmate e numerate, realizzate sui torchi del laboratorio di Nola di Vittorio Avella) sono talvolta accompagnati da fermalibro in rame, anche con inserti di corallo, o da piccole creazioni in ceramica.

Le edizioni sono articolate in tre collane: «perfiloepersegno» di dimensioni di cm 20x15, «i librini», di cm 18x13 (in cui spiccano i titoli: *La figlia del mare* di Katherine Mansfield, con copertina confezionata con carta di sabbia della spiaggia di Aphrodite e con all'interno un'acquaforte di Rinedda, e *In onore del vento e degli alberi* del grande poeta franco-siriano Adonis, con copertina realizzata con carta di mirra e con all'interno un'acquaforte-acquatinta di Antonio Petti), e «Collezione di sabbia» di cm 20x15 (nella quale è pubblicato il prezioso volumetto *Monterosso al mare*, Omaggio poetico di Eugenio

Montale, con copertina in carta di sabbia di Monterosso e un acquerello di Alessandro Nocentini)[50].

Il ragazzo innocuo di Luciano Ragozzino (Milano)

Luciano Ragozzino, biologo-incisore-editore, dà vita nel 2003 alle edizioni del Ragazzo Innocuo, la cui denominazione deriva dall'anagramma del suo nome e cognome. Le collane in cui si articolano le edizioni sono due: «Scripsit/Sculpsit» e «Sculpsit/Scripsit».

Per la collana «Scripsit/Sculpsit», con un'operazione originale, sia il testo sia l'immagine sono eseguiti direttamente da uno scrittore che si cimenta quindi, spesso per la prima volta, anche con l'incisione utilizzando un kit apposito preparato da Ragozzino che poi procede alla stampa e alla realizzazione manuale del librino, solitamente con caratteri Garamond o Bodoni, impressi sulla preziosa carta tedesca Hahnemühle. Sia il testo sia l'acquaforte vengono stampati a mano da Luciano con il torchio (un tirabozze manuale, svizzero, di marca Fag) nell'ex Gelateria di Via Guinizelli, 14 in Milano, in 55 copie (massimo 77) numerate e firmate dall'autore. Due esempi della collana sono rappresentati dai librini *La geometria del suono* di Roberto Dossi (2005) e *La costellazione degli inchini* di Luigi Paglia (2007), con le acqueforti e i testi realizzati dagli scrittori.

Per la collana «Sculpsit/Scripsit» il procedimento è inverso, poiché è un incisore esperto nella tecnica dell`immagine che si cimenta nella prova d`autore accompagnando alla propria incisione un testo scritto. Un esempio è costituito da *Ambiguità*, un'acquaforte e uno scritto del pittore Mario Raviele (2007). Oltre a queste due edizioni, Il Ragazzo Innocuo produce anche dei «Fuori Collana» in cui è lo stesso Ragozzino che realizza l'incisione che illustra un testo di uno scrittore. È il caso dei librini, accompagnati da un'acquaforte eseguita da Luciano, *L'ultima volta che vidi Parigi*, con due poesie di Cucchi (2007) e *The*

[50] Sulle attività e sulla nuova sede dell'Editrice, cfr. D. VARGAS, *Il filo di Partenope*, in «Domus», gennaio 2013; S. CERVASIO, *La bottega dei librini 'preziosi'*, in «La Repubblica», 2 dicembre 2009.

scholars, versi di W. B. Yeats, che sono parodiati nella poesia *I sapienti* di Luigi Paglia (2007), e il recente (novembre 2012) *Veleggiando verso Bisanzio* di W. B. Yeats[51].

Quaderni di Orfeo di Roberto Dossi (Milano)

La casa editrice nasce dalla fortunata combinazione di due incontri di Roberto Dossi: il primo con la poesia di Rilke (dall'innesto delle cui opere: *I Quaderni di Malte Laurids Brigge* e i *Sonetti a Orfeo* deriva anche il nome dell'editrice) e il secondo con l'incisore e stampatore Luciano Ragozzino[52] che offre a Dossi la possibilità concreta della realizzazione dei Quaderni, avviandolo a stampare con il tirabozze Fag nella Stamperia dell'ex Gelateria di via Guinizelli 14 in Milano, dove già vengono pubblicate le edizioni del Ragazzo innocuo.

I Quaderni presentano la particolarità di un accurato artigianato librario per la precisione dell'impaginazione, la qualità della carta, la modalità della stampa a mano con caratteri mobili, la presenza di opere originali d'artista numerate e firmate, la tiratura limitata (di solito di 50-60 copie), accanto alla consistenza del catalogo (che si avvia verso i cento titoli) e alla scelta rigorosa (fatta con la collaborazione di Marco Rota e che mira anche alla scoperta di poeti nuovi) dei testi della poesia italiana e straniera contemporanea.
I Quaderni (dopo la prima opera: il poemetto *Requiem per un'amica*, 2003, appunto di Rilke, pubblicato in sinergia con Ragozzino) suddivisi in 5 collane («Quaderni», «Quadernetti», «Ottavo», «Euridice», «Assolo») sono stampati con caratteri Garamond e Bodoni, su diversi tipi di carte (Hahnemühle, Magnani, Alcantara), con copertine di carte colorate o stampate con linoleum, e presentano titoli significativi del panorama poetico,

[51] Sul Ragazzo innocuo cfr. C. TAVELLA, *Stamperie private in Italia…*, op. cit., pp. 36-37; L. SORRENTINO, *Luciano Ragozzino e Roberto Dossi: l'incisore e il poeta*, in «RaiNews24» 8 marzo 2009, consultabile sul sito poesia.blog.rainews24.it. Non solo dedicato alle Edizioni del Ragazzo Innocuo ma anche ad altri piccoli editori è l'articolo di BERETTA ALESSANDRO, *Che ne sai del Ragazzo Innocuo?*, in «Corriere della Sera», 25 giugno 2010, p. 19.
[52] In due mostre importanti compaiono insieme i librini dei due amici e collaboratori: *Il fuoco, l'ombra, la morte*. *Presentazione delle edizioni Il ragazzo innocuo e Quaderni di Orfeo*, Roma, Biblioteca Angelica (12 giugno-12 luglio 2010) e *Le muse di carta*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 25 maggio 2006.

come: *Dentro ali di fuoco e Del Taccuinetto Faentino* di Dino Campana, con 3 incisioni originali di Paolo Cabrini (2005); *Nuvole* di Philippe Jaccottet, con disegni originali di Paola Fonticoli (2010); *Già che vai di là*, 3 poesie inedite di Luciano Erba, con un disegno originale di Pierantonio Verga (2010); *In trentatré frammenti* di Renè Char (quaderno n. 1 della collana «Euridice», a cura di Roberto Dossi e Marco Rota con una xilografia di Paolo Cabrini, dicembre 2006)[53].

Ibridilibri di Antonio Baglivo (Bellizzi-Salerno) IBRIDILIBRI

Le Edizioni Ibridilibri s'incentrano sulla personalità e sull'attività di Antonio Baglivo, che, nato a Casal Velino (Salerno) nel 1951, vive e lavora a Bellizzi. Scultore, pittore, incisore, ceramista, nel 1977 a Salerno fonda il Centro di Documentazione Arte Contemporanea Laboratorio Dadodue, da lui diretto fino al 1992. Come autore di libri d'artista, realizza nel 1991, per le edizioni Terra del fuoco-EtraArte di Napoli, l'opera-libro *Albe* con poesie inedite di Maria Luisa Spaziani, Elio Filippo Accrocca, Gerardo Pedicini, Bianca Maria Frabotta. La collana «Ibridilibri», da lui ideata e curata, raccoglie libri d'artista, in tiratura limitatissima, di 30 copie, numerate e firmate, che presentano preziosi innesti di scrittura, tratti grafici e calcografici e sono stampati da Baglivo su carte e cartoncini di pregio, in collaborazione con poeti e scrittori tra cui Giorgio Bàrberi Squarotti, Elio Pecora, Lamberto Pignotti, Paolo Ruffilli, Mario Lunetta. Sono da ricordare soprattutto gli ibridilibri: *Mio padre*, con una poesia inedita di Alfonso Gatto (2007); *Morte per acqua*, cinque poesie d'acqua per T. S. Eliot, di Franco Gordano (2008), entrambi con calcografie di Antonio Baglivo; *Mio Padre e l'occhio*, con poesie di Luigi Giordano e 3 xilografie a colori di Antonio Baglivo (cm 14,7x19), uno dei primissimi

[53] Sulla produzione di Roberto Dossi, si possono leggere: G. MARZAIOLI, *I Quaderni di Orfeo*, in «TellusFolio Critica della cultura», 13 agosto 2008, consultabile sul sito tellusfolio.it; F. DE SANCTIS, *Nei «Quaderni di Orfeo» Carta preziosa, Parole e Disegni*, in «l'Unità», 17 settembre 2004, p. 25; C. TAVELLA, *Stamperie private in Italia*…, op. cit., pp. 37-39.

ibridilibri, realizzato nel 2004[54].

Alma Charta di André Beuchat (Toccalmatto-Parma) Atelier d'art Alma Charta

André Beuchat, nato a Neuchâtel nel dicembre del 1956, da padre svizzero e da madre veneziana, dopo gli studi nella città natale, parte per Roma, Firenze e Venezia; nel 1980 apre un laboratorio di ceramica a Fidenza e, dopo aver seguito un corso di calcografia presso il Centro Internazionale della Grafica a Venezia, inizia nel 1987 l'attività di incisore, approfondendo da autodidatta le varie tecniche calcografiche. Egli vive a Toccalmatto, frazione di Fontanellato, nella campagna parmigiana, in un podere in cui ha sede l'atelier Alma Charta nel quale, ereditando la tradizione e lo spirito di un lavoro svolto interamente a mano, opera da più di vent'anni, avendo all'attivo oltre 640 incisioni, privilegiando le tecniche dell'acquaforte e della puntasecca, e anche raffinatissimi libri d'artista[55], in tiratura limitata da 15 a 60 esemplari, stampati su carta Hahnemühle con caratteri mobili Bodoni, Paganini, Böcklin, impreziositi da incisioni stampate a mano su torchio a stella, anche queste quasi sempre realizzate con la tecnica dell'acquaforte/puntasecca su rame.

I libri d'artista, la cui pubblicazione ha inizio nel 2007 con il libretto *Vents* di Saint-John Perse, ammontano fino a oggi a oltre 50 e (raggruppati nelle collane: «Libretti del Mattino», «Les Demi-Lunes», «Quaderni dell'alba», «Quaderni della Notte», «Incontri», «Orizzonti») contengono testi poetici in italiano, francese, spagnolo e tedesco di

[54] Sulle operazioni artistiche ed editoriali di Baglivo si vedano: M. GIANCASPRO, *Antonio Baglivo. La carta…i libri… gli ibridi libri*, in *Antonio Baglivo. La forma del libro*, a cura di M. Giancaspro, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per i Beni Librari, gli Istituti Culturali e il Diritto d'Autore, Biblioteca nazionale di Napoli, Mostra tenuta nella Sala Leopardi, Biblioteca Nazionale, Palazzo Reale, s. i. d. [ma 2010], pp. 5-14; M. BIGNARDI, *Antonio Baglivo*, Salerno, Laboratorio Dadodue, 1987; *Antonio Baglivo*, con testi critici di Franco Solmi, Gerardo Pedicini, Nicola Scontrino, a cura di N. Scontrino, Pontecagnano, ASIR, 1988; *Antonio Baglivo 1973-1993: una presenza attraverso l'arte*, introduzione di E. Di Grazia, profilo storico-critico a cura di N. Scontrino, Salerno, Murex, 1993 (?).

[55] Sulle attività editoriali e di finissimo incisore di Beuchat si possono leggere: *André Beuchat: incisioni*, testi di Giuliano Petracco e Pierre von Allmen, Bergamo, Masserini arte contemporanea, 1993; *André Beuchat: visione e sentimento*, Firenze, INClub, 2000; C. TAVELLA, *Stamperie private in Italia*…, op. cit., pp. 55-56.

Ungaretti, *Mattina* (2007); Baudelaire, *Correspondances* (2008); Valery, *Le mur* (2008); Borges, *Le Temps* (2008); Donne, *Nessun uomo è un'isola* (2008); Paglia, *Tutto può accadere* (ottobre 2012) e di altri poeti antichi e moderni ed, esclusivamente, le incisioni di André che - come afferma Angelo Dragone - presentano «quel sottile puntinato o quel filo esile, fine, che non è mai tratteggio, ma leggerissima trama; senza velature né grigi fondi (come d'acquatinta), ma in un inchiostro nero perfettamente dominato nelle sue intensità, sino a graduar la luce in un realismo puntuale, che sa d'un qualcosa di magico, mai convenzionale, irreale, ai limiti del sogno…»[56].

Edizioni Henry Beyle (Milano)

La piccola casa editrice (e libreria online) intitolata ad Henry Beyle, per un omaggio a Stendhal, oltre a incisioni, litografie e xilografie produce e vende raffinati libri d'artista. Le edizioni Henry Beyle iniziano l'attività nel novembre del 2009. Di alcuni dei volumi pubblicati (che riguardano storie di bibliofili e avventure librarie, stampati su carta uso mano di fabbricazione tedesca Zerkall-Butten con caratteri monotype Garamond, e divisi in due collane, una intitolata «Piccola biblioteca degli oggetti letterari» e l'altra «Piccola biblioteca dei luoghi letterari») una parte limitata della tiratura contiene opere grafiche, numerate e firmate, appositamente create da artisti contemporanei. Sono da segnalare *Il sabato del bibliofilo* di Raffaele Carrieri, con due acqueforti-acquetinte di Walter Valentini tirate su torchio a mano da Giancarlo Sardella su carta Revere Magnani di Pescia in 71 esemplari numerati e firmati (2009); *Consigli ai bibliofili* di Umberto Saba, le cui prime 99 copie contengono due opere di Enrico Della Torre, *Notte* (maniera nera) e *In verticale* (maniera nera, bulino e acquatinta), tirate su torchio a mano da Giancarlo Sardella su carta Hahnemüle (2010); *Il libraio inverosimile* di Giovanni Papini, i cui primi 101 esemplari contengono 2 opere di Sandro Martini tirate su torchio a mano da Giancarlo Sardella su

[56] Cfr. A. DRAGONE, *Introduzione*, in *Andre Beuchat*, Chieri, Il Quadrato, 1997.

carte Zerkall-Bütten e Hahnemüle (2010)[57].

CubiArte (Martano-Lecce)

Il gruppo CubiArte, fondato nel 2003 da Andrea De Simeis, nasce dall'esigenza del fondatore e dei suoi collaboratori di far rivivere nell'attività artistica e artigianale le più antiche tradizioni, ma anche di realizzare nuove prospettive, come suggerisce il nome di cubia che è «il foro dove scorre l'ancora a prua, nella murata della nave, un'apertura che offra un punto di vista 'altro', in alternativa alle consuete vedute a bordo». Il gruppo produce straordinari fogli vergati a mano con tecniche orientali del VII secolo e carte medievali con filigrane tessute, terrecotte e ceramiche decorate con vivaci pigmenti, pitture eseguite con olii e tempere all'antica maniera delle botteghe d'arte del Rinascimento. CubiArte produce anche grafiche originali, alcune delle quali, realizzate nel 2009, si possono apparentare ai libri d'artista poiché, pur essendo disposte su un foglio unico, presentano affiancati testi letterari, stampati con caratteri mobili in piombo, di Bertrans de Born (*Molto mi piace la lieta stagione di primavera*; *Rassa, tan creis e monta e poia*; *Sirventés*; *Eu chant que-l reis men pregat*) e suggestive xilografie senza inchiostratura o incisioni all'acquaforte, maniera zucchero, in tiratura limitatatissima (da V a XX esemplari), impresse per mezzo di un torchio a stella Bendini su preziose carte artigianali intonse, prodotte, con tecniche antiche e finissimi tessuti, dallo stesso gruppo[58].

---

[57] Sull'iniziativa editoriale Henry Beyle cfr. L. VIGANÒ, *«Do nuova vita ai libri dimenticati». Vincenzo Campo: «Papini, Soffici, Perec meritano carta preziosa e stampa a piombo»*, in «Corriere della Sera», 11 agosto 2011; M. G. TAVONI, *Una collana, una minuscola casa editrice, un editore coraggioso. Le edizioni Henry Beyle*, in «TECA – Rivista internazionale di arte e di storia della scrittura, del libro, della lettura», Bologna, Pàtron editore, 1° marzo 2012.

[58] Sulle attività di CubiArte di produzione di carte pregiate, di incisioni, ceramiche ecc., cfr. l'articolo: C. DEL BUONO, *Nel cuore una promessa*, che segue a una sintetica e suggestiva autobiografia del fondatore del gruppo: A. DE SIMEIS, *Da grande voglio fare il viaggiatore*, consultabile sul sito morsuraaperta.blogspot.com, 1° novembre 2012.

Il Girasol -Valverde (Catania)

Dall'esperienza della pubblicazione del mensile di cultura «Il Girasole», iniziata nel marzo del 1985, prendono l'avvio le Edizioni del Girasole fondate dal poeta e scrittore Angelo Scandurra[59] a Valverde, in provincia di Catania, nell'agosto del 1986, che hanno realizzato finora oltre un centinaio di libri di poesia, narrativa e saggistica – suddivisi in 6 collane: «Le gru d'oro», «Le spighe», «Dioniso Albatros», «Efesto», **«**I diamantini». La prima pubblicazione di un libro d'artista risale al 2006 con l'uscita, nella collana «Efesto», del volume di Antonio Motta: *Bruno Caruso – pittore di ragione*, in cui è inserita una litografia di Bruno Caruso. In seguito, a partire dal 2012 viene realizzata la collana «I diamantini», programmaticamente dedicata ai libri d'artista, che conta finora 7 volumi, a cominciare dal primo, edito appunto nel 2012, con le poesie di Ineke Holzhaus (da Hond in Pompeï, 2008), tradotte da Sabrina Corbellini con immagini da stampa calcografica, realizzate con acquaforte e puntasecca, di Wilma Lok. Della collana sono da segnalare altri importanti volumi come *Un altro inverno* di Fernando Bandini, con immagini da stampa calcografica, realizzate con acquaforte, acquatinta e puntasecca, di Elena Molena, e le *Poesie* di Elena Salibra (da *La svista*, 2011), traduzione in tedesco di Franziska Raimund, con una raffinata acquaforte di Vincenzo Piazza.

Luigi Paglia

(con la collaborazione di *Silvia Paglia*)

[59] Sulla personalità e le attività di Angelo Scandurra cfr. G. SAVATTERI, *Siciliani di genio*, in *Ulisse. Alitalia Inflight Magazine*, settembre 2011, pp. 26-32.

Leggere e conoscere con le mani: i libri tattili illustrati della Federazione Nazionale Pro ciechi onlus

Leggere è uguale per tutti[1].

La Federazione Nazionale delle Istituzioni Pro ciechi, in seno alla quale è nata l'attività editoriale di produzione di libri tattili, è stata istituita il 24 febbraio 1921 al fine di riunire sotto un organismo centrale le varie realtà impegnate socialmente in favore dei non vedenti[2].

L'idea alla base della federazione trovò terreno fertile per svilupparsi durante il IV Congresso Tiflologico Nazionale che ebbe luogo a Bologna undici anni prima. In questa occasione, il punto principale della discussione riguardò la necessità di produrre materiali didattici espressamente pensati per consentire l'educazione di alunni non vedenti. Proprio per far fronte in modo sinergico a questa esigenza, venne istituita una federazione che unisse le istituzioni pro ciechi localmente sparse nella penisola. Grazie all'impegno dell'Unione Italiana Pro ciechi, il legislatore ha previsto la statalizzazione delle scuole primarie gestite dagli Istituti pro ciechi mediante la L. 26 ottobre 1952, n. 1463[3].

[1] Cfr. «Centro Produzione Libri Tattili» alla seguente URL: www.libritattili.prociechi.it/news/cataloghi/ (ultima consultazione: 31 luglio 2018).

[2] Questo contributo è un estratto della Tesi di laurea Magistrale in "Editoria e scrittura" dal titolo *L'editoria accessibile per l'infanzia. Tipologie di libri, case editrici inclusive e biblioteche*, discussa nel gennaio 2018 presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza": relatrice la Prof.ssa Maria Panetta e correlatore il Prof. Giulio Perrone.

[3] Cfr. «Federazione Italiana delle Istituzioni Pro ciechi Onlus» alla URL www.prociechi.it/ (ultima consultazione: 31 luglio 2018).

Gli inizi

Nel 1964 la Federazione iniziò un'attività editoriale, stampando testi trascritti in Braille all'interno di un Centro di Produzione del Materiale Didattico, dal quale venivano diffusi i sussidi per l'educazione dei non vedenti in tutta Italia e, in minor parte, anche all'estero. Conseguentemente alla L. 4 agosto 1977, n. 517, quest'attività editoriale ha dovuto far fronte a grandi cambiamenti, visto che i sussidi non erano più destinati a istituti specializzati ma a tutte quelle scuole frequentate da alunni non vedenti; inoltre, tale assistenza è scesa di livello parallelamente alla preparazione degli insegnanti di sostegno e alla rara presenza di strumentazione di supporto tiflologico negli istituti pubblici. Mediante la L. 28 agosto 1997, n. 284, il legislatore ha previsto che questo settore produttivo fosse finanziato dallo Stato e il Centro ha pertanto ripreso forza.

Dal 2003 in seno alla Federazione si comprese che la produzione editoriale del centro constava pochi titoli di letteratura e, partecipando al Concorso europeo Thyphlo & Tactus promosso su iniziativa francese, è iniziata la produzione di libri tattili illustrati per l'infanzia. Quest'attività è parallela a quella del Centro di Produzione di materiale didattico e ne dipende, senza costituire un vero e proprio Centro di produzione a sé stante. Oggi i responsabili di questo progetto sono i tecnici tiflologici Pietro Vecchiarelli, l'incontro col quale è stato fondamentale ai fini di questo lavoro; Stefano Alfano e Simona, laureata in giurisprudenza e cieca che, appassionatasi ai libri tattili, per un anno collaborerà grazie a un progetto inclusivo della Regione Lazio.

Il loro lavoro consiste in numerosi compiti come la trasformazione della veste dei libri prototipo in un prodotto seriale, la creazione dei libri, la partecipazione a convegni nazionali e internazionali, i concorsi, le mostre itineranti. La creazione del libro, dall'impaginazione all'assemblaggio delle parti, avviene sempre presso il Centro di produzione di materiale didattico, a esclusione della rilegatura, della stampa braille che viene realizzata in serigrafia e della stampa effettuata in tipografia, entrambe laboratori esterni al Centro.

Il libro tattile illustrato

L'Alfabeto Braille

A	⠁	M	⠍	Y	⠽
B	⠃	N	⠝	Z	⠵
C	⠉	O	⠕	1	⠁
D	⠙	P	⠏	2	⠃
E	⠑	Q	⠟	3	⠉
F	⠋	R	⠗	4	⠙
G	⠛	S	⠎	5	⠑
H	⠓	T	⠞	6	⠋
I	⠊	U	⠥	7	⠛
J	⠚	V	⠧	8	⠓
K	⠅	W	⠺	9	⠊
L	⠇	X	⠭	0	⠚

Il Braille è il Sistema Internazionale di Scrittura per Ciechi e fu ideato nel 1825 da Louis Braille (1809-1852), educatore e musicista divenuto cieco per un incidente quando aveva tre anni. Nonostante oggi sia l'unico sistema di lettura e scrittura riconosciuto nel mondo e approvato dall'UNESCO, la sua diffusione fu lenta perché i direttori (vedenti) degli istituti per ciechi lo giudicavano troppo complesso e scomodo da imparare.

Il sistema Braille è l'insieme di 64 segni alfabetici costituiti da punti in alto rilievo, equidistanti tra loro. Ciascun segno è collocato all'interno di un rettangolo virtuale (4x7mm ca) formato da due colonne di tre punti, per un totale di sei, e la diversa combinazione di questi punti può rappresentare le lettere dell'alfabeto e la rispettiva interpunzione, il sistema numerico (detto Nemeth Braille) e la notazione musicale (Codice musicale Braille). Infatti, come appare chiaramente nella figura in alto, alcuni segni si ripetono nella forma ma possono cambiare di significato se preceduti da un segno distintivo (ad es., il segno "Segna numeri"). L'alfabeto viene insegnato al bambino non vedente partendo dalla lettera A, che è la più semplice, ed

evitando di presentare insieme lettere i cui segni sono simili o speculari (come E, D, I, F), per non generare confusione. Solitamente, l'apprendimento del sistema viene proposto in forma di gioco e la fascia d'età compresa tra i sei e gli otto anni individua il periodo migliore perché il sistema possa essere imparato correttamente; nel 2006, uno studio di ricerca[4] ha proposto un modello a sei stadi (0-5) in cui viene presentata una comparazione tra bambini vedenti e bambini non vedenti lettori di braille durante l'acquisizione della lettura:

- stadio 0. Si riferisce a una fase di pre-lettura, di riconoscimento della lettera per lettera (o *bottom up*) in cui i bambini vedenti sono esposti a simboli e scritte, mentre i bambini vedenti familiarizzano con i sensi sviluppati e concetti legati alla quotidianità;

- stadio 1. Comprende l'accesso all'istruzione formale e l'apprendimento delle regole di pronuncia e fusione fonemica;

- stadio 2. Vengono proposti contenuti familiari ai bambini che hanno per fine la pratica stessa della lettura, non l'accesso a nozioni. I bambini vedenti riescono a leggere più parole simultaneamente, ma questa pratica è ancora troppo difficile per i lettori braille il cui automatismo nella lettura non è sviluppato, come testimoniano lo *scrubbing* (il bambino rimane a lungo con il dito sul segno, per identificarlo) e il *backtracking* (il bambino torna indietro nel testo perché non è riuscito a connettere le informazioni tra loro);

- stadio 3. I contenuti assumono più importanza e il testo deve essere chiaro, con poche inferenze, considerando che il lettore braille ancora non possiede un grande bagaglio di rappresentazioni mentali;

- stadio 4. Il bambino integra più informazioni ed è in grado di costruirsi nuove rappresentazioni mentali;

[4] Cfr. B. A. STEINMAN, B. J. LEJEUNE, B. T. KIMBROUGH (2006), *Developmental stages of reading processes in children who are blind and sighted*, in «Journal of visual impairment and blindness», January 2006, pp. 36-46; rielaborato in L. POLSONI, *La lettura Braille. Aspetti cognitivi e neuropsicologici, implicazioni per la didattica e la valutazione*, in «Tiflogia per l'integrazione», ottobre-dicembre, 2009, pp. 102-16.

- stadio 5. Il bambino è in grado fin dalla prima lettura di trovare le informazioni più importanti.

Molto interessanti sono anche le conclusioni di un'altra ricerca che ha mostrato come la natura plastica del cervello ricopra un ruolo importante nei soggetti con disabilità visiva. Infatti, nei soggetti non vedenti, «nei quali la via di elaborazione dei dati visivi è interrotta, l'elaborazione di forme attraverso il canale tattile si estende alla corteccia visiva. Questo spiegherebbe l'incremento dell'acuità tattile, in quanto la corteccia associativa visiva viene "reclutata" per integrare l'elaborazione della corteccia somatosensoriale. […] Si tratterebbe quindi di un livello "aggiuntivo" di elaborazione tattile, che i vedenti non posseggono»[5]. Inoltre, lo studio di Amedi e collaboratori (2003) ha dimostrato che durante compiti di lettura braille, di produzione verbale e di memoria verbale nei soggetti ciechi si attiva intensamente V1, la corteccia visiva primaria, mentre questa attivazione non avviene negli individui vedenti impiegati negli stessi compiti. Quanto detto significa che la lettura braille attiva, oltre all'area somatosensoriale anche V1, a differenza degli altri compiti di discriminazione tattile, evidenziando come «sarebbe allora qualcosa in più di un semplice compito di percezione tattile e richiederebbe pertanto l'intervento di altre aree funzionali»[6].

La precomprensione e la capacità di riconoscere le lettere assumono una rilevanza concreta nel momento della lettura di un testo. Da alcune ricerche è emerso che la precomprensione non è pienamente sviluppata nel bambino con disabilità visiva, perché egli è privo di una raccolta di immagini e di concetti cui fare riferimento e che i suoi coetanei vedenti si costruiscono attraverso esperienze visive. Il bambino non vedente deve, pertanto, poter sperimentare, in modo tale da accostare sentimenti, concetti a schemi e a immagini simboliche, elaborandoli e

[5] L. POLSONI, *La lettura Braille. Aspetti cognitivi e neuropsicologici, implicazioni per la didattica e la valutazione*, in «Tiflogia per l'integrazione», ottobre-dicembre, 2009, pp. 102-16.
[6] *Ibidem.*

interiorizzandoli, comprendendo la relazione tra interno/esterno e tra sé/altro[7]. I libri illustrati tattili costituiscono a tal proposito, ma non solo, uno strumento essenziale.

Il libro tattile illustrato è un libro in cui copertina, rilegatura, testo scritto e immagini presentano caratteristiche tecniche precise[8]:

- non è vero che il libro non si giudica dalla copertina e quella del libro tattile illustrato deve permettere l'integrazione e la somiglianza con gli altri albi illustrati, ma allo stesso tempo essere rigida, resistente a usi prolungati e facilmente manipolabile dal bambino. Inoltre, ogni copertina deve presentare in braille il titolo del libro e i nomi dell'autore e della casa editrice;

- la rilegatura è altresì importante, perché deve permettere un'apertura a 180° gradi che garantisca al bambino non vedente una comoda esplorazione a due mani, parallelamente del testo in braille e delle immagini. Inoltre, nella rilegatura va considerato che le pagine del libro tattile sono più spesse e contengono figure e materiali in rilievo; pertanto, è essenziale mantenere uno spazio maggiore tra le stesse perché la chiusura del libro riesca senza problemi e senza bombature. Per queste ragioni, si prediligono la rilegatura a spirale (di plastica o di metallo), la rilegatura a dorso mobile o a dorso rigido con pagine doppie;

- il testo nei libri tattili è sempre sia in nero, in una font ad alta leggibilità e con corpo grande per la lettura di bambini ipovedenti, sia in braille. Il testo in braille ha delle dimensioni standard che non possono essere variate; pertanto, condiziona il layout della pagina e l'inserimento di materiale aptico; inoltre, è importante che il punto braille sia in risalto e garantisca un uso sicuro e prolungato, senza staccarsi dalla pagina;

---

[7] Cfr. L. SECCHI, *Le metodologie dell'esplorazione tattile. Per una conoscenza delle forme della rappresentazione ed estensione di senso dell'aptica*, Contributo in occasione della manifestazione «Libri che prendono forma», Roma, 17 marzo 2010, MiBAC – FNIPC in www.libritattili.prociechi.it/approfondimenti/secchi-le-metodologie-dellesplorazione-tattile/ (ultima consultazione: 31 luglio 2018).

[8] Cfr. P. VECCHIARELLI, *Caratteristiche tecniche e produzione di un libro tattile illustrato*, in «Libri tattili illustrati»: www.libritattili.prociechi.it/approfondimenti/1173 e S. ALFANO, *Come si realizza un libro tattile*, in «Libri tattili illustrati»: www.libritattili.prociechi.it/approfondimenti/stefano-alfano-si-realizza-un-libro-tattile e F. PICCARDI, *I libri tattili illustrati nel processo di educazione all'immagine del bambino con deficit visivo*, in «Libri tattili illustrati»: http://libritattili.prociechi.it/approfondimenti/francesca-piccardi (ultima consultazione: 31 luglio 2018).

- le immagini sono in rilievo e devono rispettare numerosi criteri nel loro processo di ideazione e di creazione. Innanzitutto, la tessitura e il materiale impiegati devono essere diversi e resistenti, veicolare significati espressivi che rimandino a sensazioni percettive, piacevoli da toccare e generare curiosità nel piccolo lettore. Lo spessore di queste immagini deve essere almeno di mm 1, per poter essere ben discriminato dalle mani rispetto allo sfondo della pagina, e la loro forma deve essere semplice, chiara, priva di particolari inutili. Le immagini non devono sovrapporsi, perché ciò pregiudicherebbe la loro individuazione singola, che il bambino deve riuscire a compiere sia mediante l'aiuto dell'adulto guida sia autonomamente. Le proporzioni delle figure e il loro rapporto devono essere rispettati e le forme mantenersi intere, per una maggiore chiarezza e comprensione; per le stesse ragioni la raffigurazione bidimensionale appare molto più adeguata ai bisogni del bambino non vedente rispetto alla costruzione di prospettive non altrettanto d'immediato intendimento. Le figure e i materiali devono essere ben incollate e ovviamente non pericolose e, in particolar modo, bisogna prestare attenzione alle parti non fisse del libro. Infatti, molti libri tattili garantiscono una maggiore interazione ed esplorazione attraverso elementi mobili che possono essere spostati lungo la pagina, entrare e uscire da tasche, allungarsi rigidamente o elasticamente, sparire sotto un materiale e poi ricomparire, essere asportati da una pagina e attaccati in un'altra attraverso calamite, legatura, incastro o feltro. Il funzionamento di questi elementi di impronta munariana[9] deve essere intuitivo e semplice, senza richiedere troppa fatica al bambino. Inoltre, risulta molto importante per la lettura del bambino anche mantenere un criterio di congruenza tra immagini e testo, che non devono contraddirsi ma rispettare uno stesso ordine di esposizione, tenendo presente che il piccolo legge parallelamente a due mani. Da ultimo, è essenziale non sottovalutare i colori del libro tattile illustrato solamente perché il destinatario principale ha una menomazione visiva. Infatti, colori primari con forti contrasti facilitano la lettura di bambini ipovedenti, anche in casi gravi, e appare sicuramente rilevante garantire al bambino

[9] Cfr. B. MUNARI, *I prelibri*, Mantova, Corraini, 2002.

cieco l'informazione cromatica per guidarlo nell'esplorazione aptica del libro e aiutarlo a costruirsi immagini mentali che rispecchino e rispettino la realtà, i cui colori sono necessari. Inoltre, va considerato che questi libri rappresentano un prezioso strumento anche per i bambini vedenti, pertanto, alla luce di quanto appena detto, la scelta dei colori non va affatto considerata secondariamente.

Di ciascun libro viene costruito un menabò, cioè il prototipo che costituisce il progetto finale e al quale bisogna cercare di attenersi per la produzione seriale e per rispettare le idee espressive dell'autore. Bisogna considerare che l'edizione di ogni libro tattile è diversa, perché sono differenti i materiali impiegati, la loro consegna e il loro prezzo, nonché le tecniche adoperate nella loro lavorazione.

La goffratura è una tecnica che prevede la pressione della carta (a secco oppure umida) tra due cilindri, uno metallico e l'altro non metallico, che imprimono una figura sulla superficie prima liscia; le matrici sono costose e, anche se consente molti particolari, il materiale è uno solo e le suggestioni minori. La tecnica del disegno puntinato prevede di usare un punteruolo per contrassegnare il contorno di una figura oppure direttamente una stampante braille con software del disegno; è facile da realizzare ma non sempre chiaramente comprensibile. La serigrafia utilizza un telaio per seta il cui schermo, suddiviso in zone impermeabili e zone permeabili a seconda del disegno, viene inchiostrato con inchiostri particolarmente viscosi che, finito il prodotto, risultano in rilievo rispetto alla carta; molto simile è la tecnica termografica in cui si fa uso di polveri che, con il calore di macchine a infrarossi, si gonfiano. Per battere i costi di produzione queste tecniche possono essere adoperate solo per alte tirature, ma sono ottime soluzioni per stampare in braille e anche con diversi colori. La termoformatura consente d'imprimere su plastica con una matrice la figura stabilita e permette, soprattutto se la superficie è sottile, una grande quantità di particolari; i costi delle matrici sono, però, alti e il materiale è sempre soltanto la plastica, non offrendo così la possibilità di toccare più texture. Il Sistema Minolta è una tecnica che utilizza una carta speciale detta "a microcapsule" su cui sono state depositate cellule termosensibili; quando la carta viene inserita in un "fornetto

Minolta", le linee in nero si gonfiano, reagendo al calore dei raggi infrarossi rilasciati. È una tecnica semplice da realizzare anche a casa e che permette l'uso di più colori, senza un costo esageratamente elevato. Un'altra tecnica prevede l'uso della stoffa e dà origine ai *fabric books*, diffusi soprattutto nei Paesi nordici; questi libri di stoffa sono piacevoli da manipolare, leggeri e colorati, ricchi di suggestioni tattili diverse, ma richiedono competenze artigianali molto elevate, tempi di lavorazione lunghi e, infatti, si costituiscono di poche pagine. Infine, un'ultima tecnica è quella del collage materico, nella quale vengono incollate sulla pagina figure di texture e materiali (piumaggi, gomma, gommapiuma, spugna, stoffa, plastica *et similia*) differenti. Il risultato offre possibilità di scoperta ed esperienze tattili molteplici ma, come il libro di stoffa, i costi di produzione sono elevati e i tempi molto lunghi.

Alla luce di quanto detto sopra, emerge chiaramente la complessità dell'ideazione, della creazione e della produzione di un libro tattile che necessita della cooperazione di più figure professionali (l'autore, il tecnico supervisore, il tiflologo, assemblatori con elevatissima manualità, il grafico). Inoltre, le scarse tirature si scontrano prepotentemente con gli alti costi di produzione e servirebbe un investimento più che consistente per garantire al libro tattile un futuro nell'editoria commerciale, alla pari con gli altri libri. Questo futuro, però, ora sembra molto lontano in Italia, mentre, ad esempio, in Francia la diffusione dei libri tattili viene garantita dalle politiche culturali del Paese.

Nello sviluppo del bambino con disabilità visiva, il libro tattile rappresenta uno strumento davvero prezioso. Infatti, garantisce un'educazione all'immagine attraverso un momento ludico e piacevole che consente di vivere esperienze, accrescere la curiosità e l'esplorazione tattile, importanti poi nella vita quotidiana del bambino. Il libro tattile permette di aumentare l'immaginario del bambino e di allenare la comprensione della realtà attraverso l'analisi seriale degli elementi e la loro sintesi percettiva. Questa raccolta sequenziale di indizi per ricostruire la figura rappresentata è utile all'esercizio di ricostruzione analitica dei fatti e al loro intendimento. Inoltre, il libro tattile si palesa come mezzo per la maturazione e il

potenziamento della produzione verbale e, attraverso il braille, come strumento per apprendere il concetto di simbolismo connesso alla lingua scritta. Anche lo sviluppo psicomotorio, oltre a quello linguistico e cognitivo, beneficia di questa particolare tipologia di libro. Infatti, le mani del bambino si muovono sulle pagine e, a seconda delle tecniche adoperate, devono compiere movimenti diversi sia nella direzione (orizzontale, verticale) sia nell'orientamento (sopra, sotto) sia gesti che richiedono precisione e accuratezza (inserire un elemento nella tasca, attaccare una parte sul feltro). Ovviamente, i libri tattili tengono conto anche dell'età del lettore, poiché le capacità motorie ed esplorative del bambino variano in base a essa, in quanto i bambini di due-tre anni utilizzano solo il palmo della mano, per poi impiegare gradatamente anche le dita qualche anno dopo. Le prime esperienze tattili dovrebbero basarsi sui contrasti (freddo/caldo, liscio/ruvido, morbido/duro) che si possono realizzare con diversi materiali.

Anche i concetti di spazio, posizione e relazione sono esercitati durante l'uso di questi libri, che ne facilitano la comprensione. Infatti, bisogna tener presente che la credenza secondo la quale i bambini con disabilità visiva impiegano il senso del tatto istintivamente è sbagliata: senza una corretta e funzionale educazione all'immagine e tattile, il bambino cieco rimarrebbe fermo. Pertanto, stimolarlo attraverso contesti ludici e interessanti diviene estremamente importante per non lasciargli sviluppare un comportamento di schema autistico.

Da ultimo ma non per ultima, anche la sfera affettiva trae vantaggio da questa tipologia di libro, *in primis* perché il libro tattile si dimostra uno strumento funzionale alla socializzazione, perché può essere esplorato anche insieme ad altri bambini, favorendo l'integrazione del bambino cieco. *In secundis*, perché, come ogni altro libro, favorisce lo sviluppo dell'attenzione condivisa durante la lettura a cui il genitore e il bambino partecipano insieme, stando vicini e a contatto fisicamente, favorendo la costruzione di affettività, calore e attaccamento. Questo concede al genitore di sostituire la stanchezza e la preoccupazione con la sensazione di normalità e piacevolezza. Bisogna considerare, infatti, che il bambino cieco può sembrare

apatico e anaffettivo perché non sorride quasi mai e la sua mimica facciale non è sviluppata come quella dei bambini vedenti, in quanto non può procedere per imitazione; spesso, quando gli si parla, rimane fermo e immobile come se fosse disinteressato, ma in realtà è una strategia adoperata per concentrarsi molto sul suono delle parole, soprattutto se la presenza di secondari rumori o stimoli sonori interferisce, rendendo l'ascolto difficile. Durante la lettura, il ruolo del genitore è quello di una guida all'esplorazione e, oltre all'importanza di un accompagnamento manuale (col muovere inizialmente le mani del bambino sulle figure), è decisiva la voce che descrive le figure stesse: «*The use of verbal descriptions of tactile pictures is useful to guide the child in its haptique exploration. Besides, they would allow to the child to acquire certain autonomy in reading*»[10].

Il libro tattile illustrato è, dunque, un oggetto di grande valore, non solo perché spesso è simile a un'opera d'arte ma per le numerose e positive implicazioni cognitive, linguistiche, motorie e affettive che genera nel bambino con disabilità visiva. Sebbene questa tipologia di libro sia pensata innanzitutto per bambini ciechi, essa è uno strumento multisensoriale di grande stimolo anche per i bambini vedenti, non solo per chi ha difficoltà non legate alla vista (come disturbi dello spettro autistico, sordità, disabilità intellettiva e motoria), ma anche per coloro il cui sviluppo è normotipico. La loro natura di libri davvero accessibili a tutti permette il successo di iniziative come *A spasso con le dita* e *Sensi Unici*, promosse in Italia dalla Federazione Nazionale Pro Ciechi Onlus, importante soprattutto per l'attività editrice di libri tattili che caratterizza il Centro di tale Federazione, che hanno coinvolto con successo tantissimi bambini e famiglie. Stessa valutazione per i laboratori tattili: i primi realizzati da Bruno Munari, come quello di Milano del 1977, legato alla mostra parigina del Beaubourg *Le mani guardano*, e i successivi di Mantova e Trieste nel 1984, tutti finalizzati alla tutela della globalità sensoriale di ogni persona, soprattutto dei bambini. Proprio Bruno Munari diceva

[10] A. THEUREL, E. POLATO, P. CALDIRONI *et al.*, *The effect of joint reading on the tactile comprehension of a tact-illustrated book by early blind children*, in «Terra Haptica», 1° sept 2010, vol. 1, p. 11.

NON TOCCARE! Quante volte i bambini si sentono ripetere questa imposizione. Nessuno direbbe mai: non guardare, non ascoltare, ma pare che per il tatto sia diverso, molti pensano che se ne possa fare a meno. Quando un bambino di qualche mese, gira per la casa a «quattro gambe» come un gatto e tocca le fredde piastrelle, il soffice tappeto, il tiepido legno, il muro ruvido, la pallina sferica che scappa da tutte le parti, il leggerissimo tessuto del suo vestito, la guancia della mamma…impara moltissime cose[11].

Le sue parole assumono ancora più valore in riferimento a bambini che "vedono con le mani".

Le collane

I libri tattili non riescono a entrare nel circuito dell'editoria commerciale soprattutto per gli elevati costi di realizzazione e, pertanto, le collane che si presenteranno di seguito constano di molti titoli non più disponibili perché terminati e fuori produzione, la cui ristampa è molto costosa perché ogni passaggio dell'iter di edizione va nuovamente ripetuto come se fosse la prima volta. I fondi finanziari che la Federazione riceve e che sono destinati a questo progetto editoriale non offrono sufficiente liquidità per produrre un alto numero di titoli; dunque, non è possibile impiegare una distribuzione commerciale, perché si rischierebbe di vendere più di quanto è possibile produrre. Soltanto nel 2009 e nel 2010 la produzione di libri tattili è stata di tal numero da giustificare la creazione di un vero e proprio catalogo, anche se si pensa che in tempi brevi si riesca a ricavarne un altro.

Pietro Vecchiarelli e i suoi colleghi vorrebbero stabilmente riuscire a realizzare l'edizione annuale di quattro o cinque libri tattili, per modo che ci siano sempre titoli disponibili per l'utenza. Allo stesso tempo auspicano una vera collaborazione con le biblioteche, che rappresentano quasi esclusivamente l'unica fonte di guadagno del Centro, in quanto i libri tattili vengono regalati agli istituti specializzati, agli ospedali e spesso alle biblioteche stesse, riconoscendo che il prezzo di copertina non è accessibile per le famiglie. Pietro Vecchiarelli in modo lungimirante considera le biblioteche necessarie per mantenere il libro tattile vivo con il passare degli anni, sempre pronto a essere toccato da nuove mani, senza correre il rischio d'impolverarsi nella libreria di bambini ciechi cresciuti.

[11] B. MUNARI, *I laboratori tattili*, Mantova, Corraini, 2009, p. 3.

«Sotto a chi tocca!» è la collana storica del Centro, il primo e riuscito progetto editoriale che la Federazione ha avviato nel 2000, forte dell'esperienza internazionale con *Typhlo & Tactus.* Il primo titolo di questa collana è *Gaia e il mare* (2007), un libro di 32x22cm pensato per bambini dai cinque anni in su, che racconta l'esperienza del mare, il timore che può suscitare nel bambino e, in generale, la scoperta dell'ambiente circostante che il bimbo non vedente mette in pratica ogni giorno. Nel finale del libro, il tatto e l'udito si uniscono in modo sinestetico grazie alla presenza di una vera conchiglia estraibile, che, portata all'orecchio, canta il suono del mare. L'autrice, Costanza Longo, è un'oculista pediatrica e ha realizzato questo volume scegliendo un formato cartonato con spirale metallica di rilegatura; all'interno è stata adoperata anche la tecnica del collage materico, mentre il testo è presente in nero e in traduzione Braille su una pagina di pvc trasparente che si sovrappone al cartonato, soluzione più economica rispetto alla doppia stampa braille.

Un altro titolo è *Lino il bruchino* (2009) ideato da Tiziana Mantacheti, insegnante per bambini non vedenti e consulente tiflologa. Come il precedente libro, anche questo ha un formato cartonato 32x22cm con rilegatura metallica e alcune pagine sono state create con il collage materico. Infatti, il viaggio di Lino, un bruchino diverso dagli altri perché di dimensioni molto più piccole, racconta la sua avventura nel mondo e permette al bambino d'impreziosire il corpo del bruco con pietre, piume e altri ornamenti che lo rendono più lungo e bello, affinando lo sviluppo della manualità. Il libro è adatto a bambini dai cinque anni ed è scritto in braille, sovrapposto alle parole in nero per i bambini ipovedenti, che sono facilitati anche dai colori brillanti del testo.

Soffio di vento (di Elisa Lodolo, 2009) è il primo libro di questa collezione a essere stato coedito insieme all'editrice francese Les Doigts Qui Rêvent e racconta il viaggio del vento nel mondo in diverse ambientazioni, come le colline, le case, le montagne. Questo volume è di un formato quadrato 23,5x23,5cm e annovera sette pagine in cartonato e in collage materico di stoffa, di plastica e di carta, in

un’edizione eccellente. La poesia tattile di questo libro viene raccontata, come nei precedenti volumi, con un testo sia in nero sia in braille.

Un altro libro di questa collana e in coedizione con Les Doigts Qui Rêvent è il vincitore del concorso Premio internazionale Tactus nel 2000, *Giorgetto, l'animale che cambia aspetto* (di Claudette Kraemer, ristampato nel 2009). Questo volume è destinato a bambini molto piccoli e, in ogni pagina, presenta il protagonista, Giorgetto, con la stessa forma ma in materiali al tatto sempre diversi che permettono al bambino di conoscere ed esplorare. Giorgetto può essere anche staccato dal libro per giocare durante la giornata o per leggere insieme il libro.

Il volume ha il testo in nero e in braille e nella nuova ristampa è stato migliorato in robustezza e nella brillantezza dei colori per favorire la lettura degli ipovedenti; è in cartonato con collage materico, spirale metallica e formato 29x22cm.

«Tocca a te!» è una collana nata nel 2015 che pubblica i libri più interessanti, non per forza vincitori, del Concorso omonimo d’illustrazione tattile. Ad aprire la collana è stato il libro *La mia coperta* (di Silvia Sopranzi, 2013), che si è classificato secondo al concorso del 2013. In questo volume con rilegatura a spirale metallica e in cartonato, attraverso la tecnica di collage materico, vengono attaccati pezzi di stoffe e materiali diversi ma dello stesso formato, che rappresentano tipologie differenti di coperte ed evocano le sensazioni legate a esse e al loro impiego.

Tra i volumi della collana c’è *Papu e il filo*, classificatosi al terzo posto nell’edizione del 2015, creato dall’architetto, insegnante e illustratrice Roberta Bridda. Il libro racconta la storia di due protagonisti diversi tra loro, Papu, composto da morbidi pallini di lana, e un filo di tessuto, che, combinandosi insieme come due amici, riescono a unirsi in modo speciale, creando nuove forme. Il libro è di formato 20x23 cm, in cartonato con tecnica di collage materico e con rilegatura con spirale metallica. Le sue pagine contengono il testo in braille e in nero, entrambi sia in italiano sia in inglese per favorire la conoscenza di più di una lingua, oltre che l’esplorazione tattile. Esperimenti riusciti e originali sono due libri in cui lettori non vedenti e vedenti vengono appositamente resi visivamente uguali. Infatti, sia in

Andiamo! (2013) sia in *Io, tu e le mani* (2015), entrambi opera di Marcella Basso, le illustrazioni tattili da esplorare sono contenute in tasche e non possono essere viste nemmeno dal bimbo vedente. Nel secondo dei volumi, realizzati entrambi in stoffa e in copie numerate e con testo in nero e in braille, la lettura è ancora più coinvolgente perché il libro può essere esplorato da due lettori in contemporanea, le cui mani nelle tasche si toccano e giocano insieme.

«Uku Pata» è una collana di *beginner books* dedicata ai piccolissimi e alle loro prime esplorazioni tattili. Il suo titolo in lingua zulu significa proprio 'toccare' ed è stata interamente ideata dalla sudafricana Lynette Rudman, tra l'altro fondatrice del progetto editoriale *I read with my hands*. Questa collana si costituisce di dodici librettini da sei pagine ciascuno e dal formato 20x18 cm, fatti tutti di stoffa (*fabric books*) e con materiali adatti a esperienze sensoriali di base. Infatti, ad esempio, tra questi libri c'è *Posizioni*, in cui un serpentello si sposta e colloca in punti diversi della piega della pagine per sviluppare le nozioni topologiche del bambino; *Senti* è un libro che contiene una pagina dura, una morbida, una liscia e una pelosa e la possibilità, alla fine del volumino, di toccare materiali veri e riconoscere, giocando, le tipologie sperimentate nelle pagine precedenti; analogamente strutturato con una sezione finale di gioco-verifica, è anche *Forme*, in cui vengono presentate ai bambini le principali figure geometriche e le loro caratteristiche di base; *ABC* e *Conta* sono due libretti che offrono una prima esperienza nel riconoscimento rispettivamente di lettere (dalla A alla E) e dei numeri interi attraverso delle perline mobili. *Percorsi* è un libro basato sull'importanza dei concetti di linea, di spazio e di corrispondenza, e propone percorsi fatti di materiali diversi e dei quali solo uno è giusto affinché, ad esempio, la farfalla si posi sul fiore o il pesce giunga nell'acqua. *Contrari* esplora le differenze attraverso il confronto sia riguardo a sentimenti sia a dimensioni (ad es., la faccia sorridente e la faccia triste, il bruco lungo e il bruco corto). Tutti i libri di questa collana sono editi in francese, in italiano e in zulu e frutto di una collaborazione internazionale. La richiesta di questi libri è alta e per questo il Centro ha deciso di appoggiarsi alla Cooperativa Lakruna di Roma per poter soddisfare la domanda;

inizialmente il progetto editoriale avrebbe dovuto includere la Cooperativa Zajedno, ma la collaborazione è terminata prima del tempo.

Durante il recente Convegno sull'accessibilità alla lettura organizzato da «Liber – Libri per bambini e per ragazzi» (Campi Bisenzio, 10 novembre 2017), Pietro Vecchiarelli nel suo contributo ha evidenziato l'importanza e le difficoltà di adattare in libri accessibili quelle storie che fanno parte del patrimonio comune di ogni bambino «perché tutti i personaggi delle favole antiche e moderne che appartengono all'immaginario dei bambini non divengano per lui materia di esclusione sociale»[12]. L'editrice francese Les Doigts Qui Rêvent si è impegnata in questo senso attraverso la produzione di successi moderni come *Petit Bleu, Petit Jaune* (*Piccolo blu, piccolo Giallo)* di Leo Lionni e tradizionali come *Le Petit Chaperon Rouge* (Cappucetto Rosso). Il primo titolo si presta fin dall'originale a un adattamento aptico grazie al suo contenuto altamente simbolico; pertanto, il cambiamento dell'originale consiste nei protagonisti, la cui distinzione diviene principalmente tattile e non visiva in base al colore. Il formato nella versione accessibile diventa decisamente molto più grande perché la storia deve svilupparsi in orizzontale, visto che la rilegatura del libro, che deve contenere materiali tattili, non permette troppe pagine. Invece, nella sua versione tattile *Cappuccetto rosso* è stato ideato fin dall'inizio e in ogni particolare aptico da Warja Lavater, artista di fama internazionale, ed è un vero e proprio capolavoro. Anche gli adattamenti in braille, come quelli della Stamperia Braille di Firenze e della Biblioteca Nazionale per Ciechi di Monza, richiedono delle complesse modifiche testuali in quanto, come detto nel secondo capitolo di questo lavoro, il formato dei simboli Braille è standard e non può essere reso più piccolo.

La difficoltà di tutti gli operatori tiflodidattici è, quindi, quella di riuscire ad apportare quei necessari adattamenti a libri già editi, che non sono nati specificatamente per essere proposti a bambini ciechi, senza perdere i contenuti e le

[12] P. VECCHIARELLI, *L'adattamento dei classici della letteratura per ragazzi e il diritto all'uguaglianza culturale*, Convegno Liber a Campi di Bisenzio, novembre 2017, versione integrale non pubblicata dell'articolo in «Liber» n. 116.

suggestioni narrative. Un lavoro altamente creativo, sia sul versante didattico sia su quello estetico, che comporta il coinvolgimento di professionalità trasversali, sulle quali a dire il vero ancora non s'investe sufficientemente in formazione e aggiornamento[13].

Iniziative e progetti

La Federazione Nazionale Pro ciechi è coinvolta in progetti di respiro nazionale e internazionale.

Innanzitutto, la Federazione organizza e promuove dal 2011 il già citato concorso di illustrazione tattile per l'infanzia "Tocca a te!", giunto alla sua quarta edizione. Questo concorso è di scadenza biennale ed è stato ideato dalla Federazione stessa in collaborazione con gli Istituti pro ciechi che ne fanno parte. "Tocca a te!" diviene un'occasione per realizzare prototipi di libri tattili per bambini non vedenti e i titoli più interessanti che partecipano alla gara vengono scelti da una commissione per essere stampati in serie e inseriti nella collana omonima del concorso.

Un'altra competizione, ma questa volta internazionale, è il concorso Typhlo & Tactus, ideato dalla pioniera casa editrice di libri tattili Les Doigts Qui Rêvent. Il Concorso si riferisce a un progetto nato nel 2000 grazie agli investimenti del Ministero Francese della Cultura e della Commissione Europea. Il grande investimento dell'Unione Europea ha permesso la creazione di libri tattili in ordine di migliaia e al prezzo di soli quindici euro, quello di un comune titolo per ragazzi, anziché di quaranta-cinquanta euro. Dal 2007, l'UE non finanzia più il progetto e il Gruppo Internazionale Tactus continua a esistere grazie alla partecipazione e all'autofinanziamento di numerosi paesi europei (Belgio, Finlandia, Francia, Italia, Olanda, Polonia, Regno Unito e Repubblica Ceca) e recentemente anche extraeuropei (Iran, Colombia, e Stati Uniti). Dal 2000 la casa editrice Les Doigts Qui Rêvent

[13] *Ibidem.*

ristampa in otto lingue diverse i migliori libri tattili che partecipano al concorso, scelti da ogni Paese partner anche mediante i propri bandi nazionali.

La Federazione organizza eventi e attività in cui i bambini vedenti e non vedenti possono entrare direttamente in contatto con l'editoria tattile, conoscere a fondo il senso del tatto e partecipare tutti in modo inclusivo. Tra questi progetti spicca "A spasso con le dita", una mostra di opere tattili accessibili a tutti, ideata nel 2010 in collaborazione con Enel Cuore Onlus, che ha permesso la creazione tra 2010 e 2012 di cinquemila libri tattili, poi distribuiti gratuitamente in 506 biblioteche pubbliche, 137 istituti pro ciechi, 11 associazioni, 76 ospedali pediatrici. La cinquina di libri scelti inizialmente era costituita da *Soffio di vento* di Elisa Lodolo (Italia), *Giorgetto l'animale che cambia aspetto* di Claudette Kraemer (Francia), *Ho un po' paura* di Laure Constantin (Francia), *Versi tra versi* di Anette Diesen (Norvegia), *Tutt'altro* di Antje Sellig (Germania), ai quali si è successivamente aggiunto *Settestella* di Dario Moretti (Italia). Il successo di questa esperienza così importante è storico e determina la decisione di creare una mostra itinerante, per garantirne una promozione più capillare così da far conoscere i libri tattili. La prima esposizione è stata organizzata a Torino in occasione del Salone del libro del 2013 e ha ricevuto il premio "Nati per Leggere"; successivamente la mostra è stata ospitata in altre città della penisola: Genova, Narni, Firenze, Trieste, Verona, Roma, Bari, Napoli, Catania, Bologna, Lecce, Cagliari e Milano. Nel 2013 "A spasso con le dita" si è arricchito di tavole tattili create da celebri artisti, ai quali è stato chiesto d'interpretare alcune Parole della Solidarietà. Le tredici tavole polimateriche[14] sono 80x80 cm e la loro esposizione è a misura di bambino, perché esse sono state create appositamente per essere esplorate, toccate, percepite dalle mani dei piccoli partecipanti, in

[14] Le tredici tavole sono: *Sentiero* (di Arianna Papini); *Cerchio* (di Chiara Carrer); *Legame* (di Elisa Lodolo); *Insieme* (di Francesca Pirrone); *Sorpresa* (di Gabriela Rodriguez Cometta); *Scambio* (di Jek Tessaro); *Respiro* (di Giacomo Tringali); *Dono* (di Lorenzo Terranera); *Mano* (di Fanny Pageau); *Coro* (di Michela Grasselli e di Giuseppe Vitale); *Confronto* (di Sonia Maria Luce Possentini); *Soglia* (di Michele Fabbricatore); *Calore* (di Silvia Bonanni); *Barriera* (di Gioia Marchegiani); *Lentezza* (di Simona Mulazzani ed Eugenia Garavaglia); *Abbraccio* (di Mauro L. Evangelista).

un'esperienza che capovolge lo stereotipo dell'opera artistica protetta dal vetro e che Bruno Munari avrebbe approvato *in toto*.

In concerto con il Laboratorio d'Arte del Palazzo delle Esposizioni di Roma, la Federazione ha organizzato un'altra mostra, *Sensi Unici*, dal 12 novembre 2016 al 26 febbraio 2017, collocata al piano zero del Palazzo stesso. In essa sono state esposte alcune tavole di "A spasso con le dita" assieme a libri tattili di prestigiosi artisti, come Bruno Munari e Katsumi Komagata, autori importanti come Mauro L. Evangelista e Mauro Bellei, e artisti come Marcella Basso ed Elisa Lodolo, di recente affermazione grazie al concorso Typhlo & Tactus. Anche questa mostra prevedeva numerose occasioni di incontro, coinvolgendo scuole, genitori, enti; attività laboratoriali ludiche e inclusive di lettura di libri tattili, durante le quali i bambini vedenti venivano bendati, e di costruzione di immagini tattili con la tecnica del collage materico.

Un progetto che promuove la conoscenza e il contatto con i libri tattili, anche attraverso workshop, è la *Magic Tactile Box*. L'idea di base è stata proposta da Pietro Vecchiarelli e consisteva in una grande scatola mobile che, aprendosi, potesse contenere libri tattili in mostra e tutto il materiale necessario per la lettura e i laboratori tattili, in modo tale da condensare ogni esigenza nei confini della scatola, senza ogni volta dover trovare gli spazi per allestire la mostra. In concreto, questa scatola, anche se progettata architettonicamente, non è stata mai realizzata per motivi economici; nonostante questo, la promozione dei libri tattili è stata comunque effettuata trasportando tutto il materiale in un camioncino.

In occasione della Fiera Bookcity 2017 a Milano è stato presentato un nuovo progetto in collaborazione con la Fondazione Cariplo, che investe in idee d'innovazione culturale. Alla neonata Fiera del libro è stato organizzato un incontro i cui protagonisti sono stati due libri tattili vincitori rispettivamente del secondo e del terzo Concorso "Tocca a te!": *Foglie* di F. Pirrone e *Ombra* di A. Veracchi e M. Tonelli. Grazie all'investimento della Fondazione Cariplo sono state prodotte 400 copie di entrambi i titoli: saranno distribuite gratuitamente nelle istituzioni che si

occupano dell’integrazione di bambini ciechi e con difficoltà di lettura; altre cento copie sono, invece, state prodotte per essere vendute su richiesta.

Maria Anna Cingolo

Parole-chiave: braille, cecità, inclusione, libri tattili illustrati

Sinnos editrice:
interculturalità, impegno civile e diritti ad alta leggibilità

Libri che lasciano il segno[1].

Sinnos editrice, che nel 2015 ha festeggiato venticinque anni di attività, è una casa editrice romana e ha sede a via dei Foscari 18[2]. Della Passarelli è Presidente e direttore editoriale, tiene corsi all'American University of Rome e scrive per l'«Huffington Post»; Rossella Donato ed Elisa Battaglia si occupano dell'amministrazione, e la seconda ricopre anche la carica di vicepresidente della casa editrice; Federico Appel, oltre a essere presente nel catalogo come illustratore e autore, è anche editor; Valeria Di Giuseppe si occupa della grafica, mentre Emanuela Casavecchi lavora all'Ufficio stampa per la comunicazione degli eventi; l'Ufficio commerciale è gestito da Aneta Kobylanska per i rapporti con le scuole e da Antonella De Simone per la relazione con i distributori[3] nelle librerie e nelle botteghe; Paola Di Giovanni si occupa dell'impaginazione.

Gli inizi

Sinnos, società cooperativa sociale ONLUS, nasce nel 1990 a Roma, tra le pareti del carcere di Rebibbia penale dove dagli anni '80 Della Passarelli, fondatrice e direttrice di questa casa romana, lavorava come volontaria. Passarelli aveva iniziato a

[1] Cfr. «Sinnos» alla URL www.sinnos.org/ (ultima consultazione: 31 luglio 2018).
[2] Questo contributo è un estratto della Tesi di laurea Magistrale in "Editoria e scrittura" dal titolo *L'editoria accessibile per l'infanzia. Tipologie di libri, case editrici inclusive e biblioteche*, discussa nel gennaio 2018 presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza": relatrice la Prof.ssa Maria Panetta e correlatore il Prof. Giulio Perrone.
[3] Sinnos editrice si affida a Emme Promozione per la promozione e a Messaggerie Libri per la distribuzione, che è su scala nazionale.

seguire l'associazione CIDSI, il Centro Informazioni Detenuti Stranieri in Italia, di cui divenne presidente e che era nata dall'idea di un gruppo di detenuti italiani, tra cui Antonio Spinelli, futuro cofondatore di Sinnos editrice. Infatti, in quegli anni l'Italia stava iniziando a diventare meta di immigrazione e, tra le carceri, Rebibbia contava il maggior numero di detenuti stranieri, che in tutta Italia erano circa ottomila.

Tra i corsi di formazione promossi in carcere, la regione Lazio finanziò un corso professionale di impaginazione e di *Desktop publishing*, i cui membri per lo più stranieri ma anche italiani, come Antonio, diedero vita alla cooperativa che aveva come fine il reinserimento dei carcerati nella società attraverso il lavoro. Coadiuvata anche dai volontari, fin dall'inizio la cooperativa ha cercato di non essere assistita da istituzioni, preferendo ottenere commesse dai privati.

Il lavoro consisteva in servizi editoriali[4], archiviazione dei dati, creazione di siti web e di cd rom, formazione professionale, dapprima svolti in una stanza nella casa del presidente della cooperativa, successivamente in un locale di 25 m^2, proprietà di un membro della cooperativa a cui veniva pagato l'affitto con gli utili del lavoro. Spinelli, però, non voleva limitarsi a un'offerta di questo tipo di servizi perché desiderava creare una vera casa editrice e dedicarla alle pubblicazioni per l'infanzia. Così, nacque Sinnos editrice società cooperativa ONLUS, i cui nome e simbolo grafico hanno una storia particolare. Infatti, Della Passarelli racconta

> Ci trovavamo a Rebibbia durante una pausa caffè e discutevamo sul nome da dare alla casa editrice. Antonio Spinelli desiderava un nome che contenesse la parola "segni" perché la lingua è un segno ma anche ciò che vogliamo lasciare; un ragazzo sardo che passava di lì suggerì: «Sinnos, si dice in sardo». Piacque molto, perché il suono evocava una lingua antica, e il logo ha preso vita da una S e una E di un alfabeto morto che ci ha regalato un giovane grafico[5].

[4] Ancora oggi Sinnos editrice offre servizi editoriali sotto il nome di "Punti e righe".

[5] *Intervista a Della Passarelli, Sinnos editrice*, a cura di Rossella Gaudenzi, nella rubrica "Scarabocchi. Rubrica dedicata alla letteratura per bambini e ragazzi" in «Via dei serpenti. Il blog della piccola e media editoria romana e non solo»: cfr. la URL www.viadeiserpenti.it/, 2014 (ultima consultazione: 31 luglio 2018).

Il maestro Vinicio Ongini fu tra i primi collaboratori di Sinnos cui venne richiesta una consulenza per delineare il progetto editoriale. Ongini fece presente l'aumento di bambini stranieri in Italia ed è grazie al suo contributo che ebbe origine la prima collana di Sinnos: «I mappamondi».

L'alta leggibilità

Entrando nel sito della casa editrice Sinnos[6], si legge: «Le font Leggimi sono state disegnate da Sinnos per rendere la lettura accessibile a tutti»[7]. Questo è il fine che ha condotto l'editrice romana alla creazione delle tre font Leggimi.

Leggimi© è il primo carattere tipografico disegnato da Sinnos nel 2006, una font *opentype* adatta per ogni tipo di testo di narrazione o saggistica. Lo spessore di questa font è uniforme, perché snellimenti non omogenei del carattere possono creare disorientamento nel lettore dislessico, mentre particolare attenzione è dedicata alla spaziatura tra le lettere, che è stata aumentata per evitare l'effetto di *crowding* e per favorire la decodificazione del singolo grafema. Allo stesso modo, è importante la scelta di differenziare lettere tra loro simili (ad es., a-o; t-l) o tra loro speculari (come d-b; q-p) mediante la diversa lunghezza di altezze ascendenti e discendenti, l'aggiunta o l'eliminazione delle grazie e una differente inclinazione del cerchio nel corpo della lettera. Leggimigraphic© e leggimiprima© sono, invece, state ideate nel 2012 grazie alla collaborazione con l'Università degli studi di Camerino. Leggimiprima© è una font maiuscola progettata per facilitare i bambini che hanno da poco imparato a leggere; infatti, è studiata in modo tale che sia simile a un carattere scritto a mano e agevola il passaggio al corsivo e allo stampatello. Leggimigraphic©, invece, è una font maiuscola creata appositamente per facilitare la lettura dei fumetti e dei graphic novel; la somiglianza con il Comic comunemente utilizzato nei fumetti, font spesso caotica agli occhi del lettore, è associata a un'attenzione per forme, linee e tratti grafici che aiutano a distinguere lettere simili, eliminando la confusione.

[6] «Sinnos»: cfr. il sito www.sinnos.org.
[7] *Ibidem.*

.

A sinistra la font Leggimi, al centro la font LEGGIMIPRIMA, a destra la font LEGGIMIGRAPHIC.

Le font ad alta leggibilità create da Sinnos sono studiate in una ricerca scientifica promossa da TSMREE e ASL RM-E che ha come oggetto l'efficacia di questo carattere tipografico come vero strumento compensativo. La collaborazione di logopedisti e neuropsichiatri è preziosa per l'evoluzione e, quindi, il miglioramento e l'aggiornamento di queste font che sono così anche direttamente testate su bambini e ragazzi con dislessia evolutiva.

Le font leggimi©, leggimiprima© e leggimigraphic© sono fruibili gratuitamente per uso non commerciale, contattando direttamente Sinnos, ma sono numerose le case editrici che hanno scelto questa font ad alta leggibilità per i loro libri: Giunti scuola, Il battello a vapore, Marsilio, Eli Publishing, Gribaudo, Pearson, Raffaello editrice, Sei.

Le collane

«I mappamondi» è una collana nata nel 1990 e dedicata interamente allo scambio interculturale. L'idea era quella di creare libri-ponte tra lingue e culture diverse, indirizzati tanto a bambini e ragazzi italiani quanto a stranieri. L'obiettivo era, dunque, costruire e semplificare l'interazione tra bambini immigrati e italiani.

Infatti, i libri dei «Mappamondi» sono scritti da autori immigrati che ricordano la loro infanzia, la loro vita prima di scegliere di venire in Italia, cercando di dimostrare che, oltre alle differenze che arricchiscono, ogni cultura condivide con le altre una base universale di esperienze che appartengono all'umanità in senso lato. I libri sono bilingue: il testo in lingua madre sul fronte viene affiancato dalla traduzione in italiano; alla biografia sono aggiunti dettagli sulla storia, le tradizioni e la cucina del paese originario dell'autore, mentre nelle "mappapagine" gialle sono forniti indirizzi, bibliografie e filmografie di approfondimento culturale sul Paese in questione.

La collana conta ventidue titoli, come *Io sono filippino* (1991, II ed. 2000) autobiografia di un bambino filippino, Romano Dimailig, che racconta la sua vita a Roma e permette di confrontare il modo di vivere italiano con quello delle Filippine, descrivendo anche la comunità filippina romana; *Il colore della brace* (1995, II ed. 2004) di Nivea Oliveira la quale racconta che, trasferitasi da Rio a Torino, attacca foto di spiagge piene di sole sulle pareti della sua stanza per combattere il freddo torinese e ricorda le canzoni, la musica e i paesaggi brasiliani; come *La casa con le ruote* (1995, II ed. 2000; III ed. 2010) di Annibale Niemen, sinto che vive a Castel Bruciato e descrive la propria vita tra i burattini e le giostre del suo lavoro, le tradizioni e le storie del suo popolo; e tante altre testimonianze da Ucraina, Cina, Marocco, Capoverde, Polonia, Romania e Albania.

Oggi la collana «I mappamondi» è fuori catalogo e alcuni titoli sono esauriti così come lo è la collezione stessa, perché la società si confronta prevalentemente con la presenza di immigrati di seconda e terza generazione. L'introduzione di questa collana venne scritta da un'eccellenza italiana in campo linguistico e umanistico: Tullio De Mauro. Riconoscendo a Sinnos il merito di aver iniziato a colmare una grande lacuna culturale italiana attraverso i suoi libri bilingue, il professore scriveva

Una lingua, voglio dire una lingua materna in cui siamo nati e abbiamo imparato a orientarci nel mondo, non è un guanto, uno strumento usa e getta. Essa innerva la nostra vita psicologica, i nostri ricordi, associazioni,

schemi mentali. Essa apre le vie al con-sentire con gli altri e le altre che la parlano ed è dunque la trama della nostra vita sociale e di relazione, la trama, invisibile e forte, dell'identità di gruppo. E fa parte del suo essere e funzionare quella che un grande linguista di questo secolo, Ferdinand de Saussure, chiamò la force de l'*intercourse*, la forza di interscambio: essa cioè è la condizione che ci permette come singoli di apprendere altre e nuove lingue e permette alla comunità di cui siamo parte di aprirsi alla conoscenza e al contatto di altre e diverse e nuove genti[8].

Anche «Zefiro» è una collana interculturale e percorre gli stessi passi dei «Mappamondi». Sua curatrice è Sofia Gallo, insegnante e consulente editoriale anche di altre case editrici italiane, come Giunti, De Agostini, Rizzoli, Fabbri, Lapis, Edizioni San Paolo *etc.* «Zefiro» raccoglie racconti portati dal vento, come lascia intendere il nome stesso della collana, un soffio che viene da lontano, trascinando con sé fiabe tradizionali di altre culture, con immaginari diversi ma spesso elementi in comune. I libri di «Zefiro» sono bilingue e contengono il testo a fronte nella lingua madre della fiaba narrata e la traduzione italiana della stessa. Molto interessante è la decisione redazionale di aggiungere in appendice una scheda grammaticale della lingua, uno specchietto utile pensato in particolare per essere utilizzato dagli insegnanti. Infatti, a contatto con alunni immigrati e allofoni, gli educatori possono venire incontro alle esigenze dei bambini e dei ragazzi, comprendendo più facilmente la matrice degli errori che compiono, perché essi derivano dall'influenza della loro lingua madre e delle sue diverse regole. Alla base, insomma, vi è il concetto che conoscere aiuta a comprendere. Alcune di queste fiabe sono ponti tra culture perché in modo evidente riportano personaggi comuni a terre diverse; esempi sono quelli di *Cenerentola* e dello sciocco *Giufà*, le cui storie variano a seconda dell'area culturale spesso in modo consistente, subendo l'influenza storico-sociale dell'ambiente. Altre fiabe sono, invece, completamente nuove, scrigno prezioso di tradizioni e leggende inedite, strumento di conoscenza di mondi diversi.

Con lo slogan «Chi legge si protegge», «Nomos» è una delle prime collane di Sinnos e il cuore ancora pulsante della sua attività. «Nomos» rispecchia l'impegno

[8] T. DE MAURO, *Seimila lingue nel mondo*, introduzione alla collana «I mappamondi», in «Giunti scuola»: cfr. la URL www.giuntiscuola.it (ultima consultazione: 31 luglio 2018).

sociale e civile che la casa editrice romana si è proposta di perseguire e cerca di far comprendere il mondo di oggi ai più piccoli, stavolta non mediante storie di fiction ma attraverso i diritti e i doveri che spettano a ciascun cittadino, bambini inclusi.

Il primo libro pubblicato nella collana risale al 1996, ma è oggi un *long seller*. Si tratta di *Lorenzo e la Costituzione* (I rist. 2000, II ed. 2005, III ed. 2011) delle giovanissime Daniela Longo e Rachele Lo Piano, quest'ultima anche autrice delle illustrazioni che raccontano la storia della Costituzione italiana, affiancate da un linguaggio chiaro e comprensibile. Questo libro è stato il primo testo a colori pubblicato da Sinnos e ha richiesto molto lavoro e un investimento più alto. La prefazione venne scritta da Giovanni Conso e Stefano Rodotà, che andarono in giro per l'Italia a presentare la Costituzione tenendo in mano proprio il libro di Sinnos, mentre il Presidente Giorgio Napolitano ha aggiunto un suo saluto nell'edizione del 2011, quella che celebrava il centenario dell'Unità di Italia.

I titoli di questa collana sono uno strumento efficace per rendere i bambini consapevoli che nessun diritto è scontato, ma è stato ottenuto attraverso battaglie combattute sia dagli uomini sia dalle donne. Ad esempio, Federica Quartieri e l'illustratrice Rachele Lo Piano sono le autrici di *Tina e i diritti dei bambini* (2006, I rist. 2007) in cui viene spiegata la *Convenzione Internazionale sui Diritti dell'Infanzia* del 1989, che ha trasformato il bambino da mero oggetto di tutela in un soggetto attivo di diritto; e di *Giulio e i diritti umani* (2008), leggendo il quale i bambini diventano consapevoli dei diritti fondamentali dell'uomo, perché imparino quanto sia grave la loro violazione.

«Nomos» si rivolge a bambini di otto-dieci anni, ma dal 2011 è stata arricchita di una sezione *plus* («Nomos+)» che tratta argomenti più complessi, adatti a ragazzi più grandi, di undici-tredici anni, in un formato più slanciato. Tra questi libri si trovano *Nina e i diritti delle donne* (2011, II rist. 2012, "Premio Elsa Morante" 2012, di C. D'Elia, ill. di R. Lo Piano), in cui viene spiegata la lotta delle donne e l'evoluzione del loro ruolo politico-sociale; *Salvo e le mafie* (2013, "Premio Siani" 2014, di R. Guido, ill. di S. Riccardi), storia della famiglia mafiosa di un bambino che

può, però, decidere di non proseguire gli “affari familiari”; *Inviati per caso. Viaggio nell’Italia delle religioni* (2016, di L. Tagliacozzo, ill. di E. Antonioni) che riprende il fulcro multiculturale della linea editoriale Sinnos, facendo conoscere le antiche tradizioni religiose presenti nella Penisola e scoprire i culti più recenti.

«I nidi» è una collana tutta dedicata ai più piccoli (zero-due anni), costituita da libri a cui è allegato un cd audio, così come viene indicato con un simbolo in ogni copertina. Assieme all’adulto, il bambino può ascoltare musica, filastrocche e canzoni frutto del lavoro creativo di esperti del settore. Il formato quadrato che contraddistingueva la collana è stato sostituito da una forma più allungata e rettangolare nell’ultimo titolo pubblicato nel 2017, *Papparappa* (2017, di Collettivo QB, ill. di G. Francella), che ha permesso a Sinnos di vincere il premio annuale di “Nati per leggere” e “Nati per la musica”, grazie alle sue canzoni, alle rime e ai ritmi divertenti, all’insegna del gioco e dell’esplorazione. Vincitore degli stessi premi è anche il *best seller Cikibom* (2013, di A. Chiuchiolo, P. De Gaspari, M. Ielmini, C. Panza, ill. di F. Assirelli), che raccoglie musica per giocare, cantare e cullare, rafforzando, così, quella che «è stata definita da Daniel Stern, psicoanalista specializzato nello sviluppo infantile, *attunement*: sintonizzazione o accordamento affettivo: in altre parole in questa relazione che definiamo musicale, bambino e genitore entrano reciprocamente in uno stato di risonanza emotiva»[9]. Le canzoni del cd utilizzano parole sonore, come “cikibom, iacca bam, dude pogole”, un linguaggio inventato che stimola i sensi e sfrutta le potenzialità della comunicazione non verbale. Inoltre, tra le melodie sono presenti profili di altre culture con ritmi e tonalità diverse che aprono al bambino scenari sonori molteplici. Altro vincitore del premio “Nati per leggere”, *Un nido di filastrocche* (2004, II ed. 2005, di J. Carioli, ill. di R. Lo Piano), si concentra su temi legati all’infanzia e al quotidiano dei più piccoli, dalle dita del naso alla pipì, dalla pappa all’ora della buonanotte. Nella prima edizione del 2004, questo libro si presenta senza cd audio che, dato il grande successo di pubblico, è stato aggiunto nella successiva ristampa.

[9] A. CHIUCHIOLO, P. DE GASPARI, M. IELMINI, C. PANZA, *Cikibom*, Roma, Sinnos, 2013, p. 16.

Gli albi illustrati hanno naturalmente ampio spazio nel catalogo di Sinnos e si rivolgono a un pubblico da zero a novantanove anni, in quanto il linguaggio visivo, che si contraddistingue per universalità e accessibilità, ricopre un ruolo centrale all'interno di questi libri. «Fiabalandia» è una collana di albi illustrati ormai riferibile al catalogo storico della casa editrice e che porta la bandiera interculturale di Sinnos, il cui lavoro editoriale e di *scouting* si è concentrato molto nella ricerca di storie nuove, abilmente scritte e illustrate da autori italiani; oggi, il lavoro iniziato in questa collana continua negli «Illustrati». Tra i titoli di questa collana si può trovare *Le altre Cenerentole. Il giro del mondo in 80 scarpe* (2009, II ed. 2011, ill. di Chiara Ferrer), il cui autore è Vinicio Ongini, lo stesso maestro curatore della collana «I mappamondi», oggi esperto interculturale del MIUR alla Direzione Generale per lo studente, l'integrazione, la partecipazione e la Comunicazione; il libro racconta quattro delle trecentoquarantacinque varianti della famosa favola: la balcanica, l'araba, la cinese e la sarda. *Storie dei cieli del mondo* (2009, II ed. 2012, di L. Albanese, F. Brunetti, A. Gasperini, ill. di P. Domeniconi) narra tradizioni diverse di tanti paesi legate alla visione delle stelle e delle costellazioni. Alcuni titoli, invece, riprendono il carattere multilingue delle edizioni Sinnos, come *Giufà* (2004, di C. Carrer e F. Corrao), raccontato in sei versioni e con il testo a fronte in turco, arabo, siciliano e, nella ristampa del 2009, genovese; questo libro ha vinto il Premio Miglior libro sul mediterraneo e Miglior libro per l'ambiente 2012, promosso da Legambiente. *Bauli dell'eredità e altre fiabe dal Marocco* (2009) contiene fiabe antiche e bellissime raccolte da Saida Azdod e trascritte da Sofia Gallo con testo sia in italiano sia in arabo. «I tradotti» racchiude, invece, albi illustrati di autori provenienti in particolare da Francia e Inghilterra e, molto spesso, da Estonia, Polonia e Turchia, tradotti da Sinnos in italiano. Tra questi albi troviamo *La prima volta che sono nata* (2013), il *best seller* partorito da uno degli scrittori per bambini più celebri nel panorama europeo, Vincent Cuvellier, e illustrato da Charles Dutertre. Questo libro, di cui esiste anche una versione tascabile con copertina morbida, racconta come, una volta nati, ci sia "una prima volta che" per ogni scoperta e decisione

nuova, e come, diventando genitore, le prime volte ricomincino di nuovo. «I tradotti» annovera tra i propri titoli anche *Leo, otto volte eroe* (2012, di S. Şahinkanat, ill. di P. Domeniconi), in turco *Yavru ahtapot olmak çok zor*, la storia di un dolce polipo che odia avere otto braccia finché non scopre le risorse che questa sua caratteristica gli dona.

«Leggimi!» è la collana ad alta leggibilità nata nel 2007 in coedizione con Biancoenero edizioni, oggi a cura di Laura Russo, traduttrice ma anche esperta di dislessia. Questa collana, che ha vinto il Premio "Globo Tricolore" nel 2013 (V edizione) dedicato ai migliori progetti di didattica inclusiva, si distingue immediatamente a colpo d'occhio dalla copertina, attraverso la presenza di un punto esclamativo molto grande ma non invadente. In tutte le sue sezioni, «Leggimi!» utilizza le font ad alta leggibilità create appositamente per facilitare la lettura dei bambini con dislessia: Leggimiprima©, Leggimi© e Leggimigraphic©, alle quali corrispondono tre sottocollane. La prima include libri rivolti a bambini che sono a contatto con le parole da poco tempo, prime letture scritte nello stampatello accessibile di Leggimiprima©; i quattro episodi che raccontano le avventure dell'esuberante e sensibile Lucilla Scintilla (di A. Cosseau, ill. di C. Dutertre), ognuna ambientata in una diversa stagione dell'anno, hanno ottenuto un grande successo di pubblico, mentre l'editor di Sinnos editrice subentra in veste di autore in *Sorprese al museo* (2016, di Federico Appel, ill. di F. Carabelli), aggiungendo un'altra presenza nel catalogo. La seconda sottocollana si costituisce di libri per bambini dai sei anni in su, arricchiti di illustrazioni a colori e di libri per bambini dagli otto anni, entrambe le tipologie stampate nella font Leggimi© e con il punto esclamativo in copertina. L'ultimo titolo di «LeggimI!», *La Costituzione in tasca* (2018, di V. Cigliola e E. Morosini), nasce nel progetto BILL - La biblioteca della legalità, in collaborazione con IBBY Italia, e racconta la Costituzione attraverso nuove prospettive, rispettando ogni criterio di alta leggibilità, «perché nessun libro come la Costituzione è e deve essere un libro per tutti!»[10]. La terza sottocollana è

[10] «Sinnos»: cfr. la URL www.sinnos.org/ (ultima consultazione: 31 luglio 2018).

dedicata interamente a fumetti e *graphic novel* e stampata nel carattere ad alta leggibilità Leggimigraphic©. In quest'ultima sottocollana troviamo ben due libri vincitori del "Premio Andersen" miglior libro a fumetti del 2014 e del 2017. *Cattive ragazze. 15 storie di donne audaci e creative* (2013, di A. Petricelli e S. Riccardi) è il primo *graphic novel* edito da Sinnos e racconta la vita di donne che hanno cambiato la storia: scienziate, filosofe, scrittrici, pittrici, attiviste caratterizzate da indipendenza e anticonformismo; nel 2017 questo *graphic novel* è stato riedito in una nuova veste tutta a colori. La vittoria dell'Andersen 2017 è merito di un altro libro, sempre con destinatari più grandi (dodici-diciotto anni), *La compagnia dei soli* (2016, di P. Rinaldi e M. Paci), ambientato in un mondo pieno di caos dove il destino di alcuni ragazzi si intreccia: ragazzi soli perché senza famiglia ma anche soli, perché il loro simbolo è il sole, dunque ragazzi fonte di luce. Le font in cui la collana è stampata non sono adatte soltanto a bambini con dislessia evolutiva ma, in virtù delle loro caratteristiche tipografiche, risultano più piacevoli anche all'occhio dei lettori con sviluppo normotipico. Per questa ragione, la font Leggimi© è stata estesa anche ad altre collane come «I narratori», che in copertina riportano in un angolo un quadrato con scritto «libro per tutti».

«I narratori» è una collana che nasce con lo scopo di lasciare un segno nell'immaginario di bambini e di ragazzi lettori dai sette ai tredici anni. Raccontano storie avventurose come i misteriosi episodi della saga che ha come protagonisti *Hanna e Fou*, personaggi inventati da M. B. Masella e illustrati da L. Montalto o come le rischiose indagini di *Amelia e zio Gatto* (di A. Lo Piano, ill. di C. Nocentini). Una storia premiata è quella di *Federico il pazzo* (2014, di P. Rinaldi, ill. di F. Appel), che ha ricevuto il Premio "Pippi Inedito" e il Premio "Leggimi Forte", in collaborazione con "Andersen", 2014/2015 e racconta le vicende di Angelo, che da Verona si trasferisce in una difficile realtà napoletana per frequentare la terza media; nella sua classe ci sono bulli, belle ragazzine e Federico il pazzo, che in realtà si chiama Francesco ma si atteggia a Federico II, della cui vita legge continuamente in grandi volumi. Particolarità di questa collana è la presenza di tre titoli che

coinvolgono personalmente la redazione di Sinnos editrice. Infatti, Federico Appel è un illustratore più volte presente nel catalogo Sinnos ma anche editor della casa editrice romana; inoltre, nei «Narratori» si possono trovare due titoli scritti da Della Passarelli, fondatrice, direttore editoriale e Presidente di Sinnos. Si tratta di *Teneré*, pubblicato nel 1994 nei primi anni di attività della casa editrice (II rist. 2001, III ed. 2010, ill. B/N di F. Canala), che racconta il salvataggio del piccolo Teneré, un fennec chiuso in uno zoo tunisino, e il suo viaggio verso il deserto nello zainetto di Matteo, il bambino che lo ha salvato. L'altro libro frutto creativo di Passarelli è *Franci Goal* (2002, II rist. 2004, ill. B/N di C. Carrer), la storia dai tratti moderni di una bambina che ama il calcio e le biblioteche. Ai «Narratori» si aggiungono «I narratori a colori», storie brevi e ironiche di autori e illustratori stranieri, tra cui Matias De Leeuw, che assume un ruolo importante nel catalogo Sinnos, essendo anche l'artista della *Notte del circo*, il primo *silent book* della casa editrice, che in un formato molto grande (24,5×32,5) e senza parole racconta i giochi, i colori e l'allegria del circo.

Con «Zona franca», una collana di narrativa per giovani adulti dai dodici ai sedici anni, Sinnos cammina lungo la strada principale del suo progetto editoriale, costituita da interculturalità, impegno civile e diritti. Raramente più di duecento, le pagine di questi libri affrontano temi forti: la separazione dei genitori e il trasferimento in una nuova città (come in *Respiro* di M. B. Masella, del 2013), il contagio dell'AIDS (come nel *Segreto di Chanda: life above all*, di A. Stratton, 2011), la grave malattia di un genitore (in *Equilibrio perfetto* di Z. Dazzi, del 2016), la mafia nella periferia di Palermo (come nel best seller *La scelta* di L. Mattia, del 2005), l'omissione di soccorso e fuga in caso di sinistro stradale, come nel "Premio Andersen" miglior libro oltre i quindici anni del 2016, *Reato di fuga* (2015, di C. Léon). Questo mondo difficile viene narrato in romanzi di formazione in cui problemi, dolore, immaturità, morte e crudeltà non sono mai il vero cuore della storia, perché il fine è quello di mostrare la possibilità, sempre presente, del riscatto, la forza e il coraggio di rialzarsi, le risorse e le capacità che i protagonisti scoprono di avere. «Zona franca» è una collana che non dice bugie al giovane lettore: gli presenta la

realtà cruda, non smettendo di ricordargli, però, che esiste anche un mondo di speranza e di Vita.

Una breve menzione riguarda i titoli che Sinnos editrice ha pubblicato per lettori adulti. Si tratta dei libri della collana «Nuovo immaginario italiano», curata da Armando Gnisci, ispirati dall'esigenza e dalla necessità di informarsi sulle voci, sulle esistenze e sui cambiamenti del panorama culturale italiano. Questi saggi, approfondimenti sociali e letterari, indagini culturali sull'immigrazione, sono una fonte scientifica che si offre come ben più valida alternativa a quella distorta e poco preparata di alcuni *media*. L'obiettivo di fornire agli adulti «Alcuni "segni" perché non smettano di pensare» caratterizza la collana «Segni»: romanzi, strumenti interculturali e studi dedicati, oltre che alla migrazione, a istituzioni culturali, religioni, scuola, terzo settore, mediante la forma diversa di saggi, raccolte di dati e libri fotografici.

Iniziative e progetti

Sinnos editrice si distingue per l'impegno sociale promosso mediante una scrupolosa attività editoriale, ma anche attraverso progetti e iniziative importanti il cui fine è sempre lo stesso: il diritto di leggere.

Un progetto a cui la redazione è fortemente legata è *Le biblioteche di Antonio.* Il 13 ottobre 2005 Antonio Spinelli, che con Della Passarelli ha fondato la casa editrice romana, è morto improvvisamente, causando un momento di cesura nel percorso di Sinnos. Il vuoto lasciato dalla morte dell'editore è stato riempito il giorno dopo dalla decisione di Della Passerelli che, memore del desiderio di Antonio di indire una borsa di studio, ha chiamato la Banca Etica per creare un fondo a suo nome. Questo fondo finanzia annualmente l'istituzione di una biblioteca scolastica o la crescita di una biblioteca comunale locata in un'area particolarmente svantaggiata e priva di biblioteche e librerie. Il fondo, supportato solamente da donazioni, è costituito da libri per bambini e per ragazzi scelti dalla redazione Sinnos nel suo

catalogo e in quello di altri editori per l'infanzia. Nel 2009 questo progetto è stato considerato Miglior progetto di diffusione del libro e della lettura da realizzare in aree geografiche caratterizzate da carenza di biblioteche e librerie, ricevendo il Premio dal Ministero per i Beni e le Attività culturali. La prima biblioteca costituita grazie al fondo delle *Biblioteche di Antonio* è stata la comunale di Sammichele di Bari nel 2006, mentre ad oggi sono dodici le biblioteche in totale, delle quali l'ultima è la biblioteca dell'Istituto Comprensivo "Borello-Fiorentino" di Lamezia Terme (CZ), fondata nell'ottobre 2017. Una menzione particolare deve essere dedicata al progetto vincitore nel 2013, quello di IBBY Italia per la costruzione di una biblioteca a Lampedusa, dove mancano librerie, cinema e biblioteche, e sono presenti solo sale-giochi.

Dal progetto *Le biblioteche di Antonio* è nata l'iniziativa *I libri? Spediamoli a scuola!* accolto dall'AIE (Associazione Italiana Editori) con il nome *Amo chi legge*, oggi *#IOLEGGOPERCHÉ*. Nel progetto iniziale promosso da Sinnos, scuole e librerie stilavano un elenco di tutti i titoli necessari (BORSA TITOLI) tra i quali i cittadini, quasi come azionisti, potevano scegliere e, comprando rigorosamente nelle librerie che aderivano all'iniziativa, devolvere i loro acquisti alle biblioteche scolastiche. Il progetto si basava sulla collaborazione tra librai, insegnanti, editori e cittadini. Nel 2012, Della Passarelli e Luisa Marquardt scrivevano

> La campagna **I libri? Spediamoli a scuola!** ha incontrato quella lanciata due anni fa da ENSIL – IASL-IFLA "ALIES, **A L**ibrary **I**n **E**very **S**chool" – "BIOS, **U**na **B**iblioteca **I**n **O**gni **S**cuola". Il loro cammino prosegue insieme perché crediamo nell'unione di idee e risorse per interventi più decisivi nel settore. Non vogliamo sostituirci alle Istituzioni, ma sollecitarle e affiancarle nella loro opera. Per questo abbiamo deciso di coinvolgere in primo luogo i **lettori** a partecipare alla **costruzione di biblioteche scolastiche**, che attualmente non sono un istituto definito e sono lasciate alla scelta e all'impegno dei singoli dirigenti scolastici o della singola scuola[11].

[11] L. MARQUARDT, L. PEREGO, D. SORIA, *Per una biblioteca in ogni scuola*, RoSOFTLAB, Roma, Sinnos, 2012, p. 4.

La relazione tra Sinnos e la scuola continua attraverso altre iniziative. Tra queste vi è la possibilità di organizzare un incontro gratuito tra l'autore di un libro e una classe; i bambini leggono il testo prima del confronto con lo scrittore in modo che, nel giorno stabilito, i temi centrali del libro scelto possano essere discussi in modo attivo, creando un vero dialogo tra le parti. Inoltre, Sinnos mette a disposizione la sede di Via dei Foscari come luogo di visite scolastiche, in modo che i bambini possano conoscere il mestiere dell'editore e la nascita di un libro. Durante la visita di un'ora e mezza, i membri dello staff si presentano, spiegano l'importanza del loro ruolo nella casa editrice e illustrano i vari settori professionali. Nelle scuole interessate, Sinnos allestisce gratuitamente degli stand presso i quali le classi possono guardare i libri del catalogo, porre domande agli editori e ascoltare letture animate. All'uscita, il 20% del ricavato dei libri scelti e comprati assieme al genitore viene lasciato alla scuola sotto forma di libri in omaggio per la biblioteca dell'istituto. Infine, animatori specializzati in letteratura per l'infanzia e formati da Sinnos tengono laboratori creativi e letture animate studiati appositamente per stimolare la curiosità dei bambini, favorendo la loro partecipazione e la loro capacità di interagire con adulti e coetanei. Molti di questi animatori hanno partecipato al corso periodico organizzato da Sinnos, il *Corso di formazione per animatori alla lettura*, che prevede ore di lezione e teorica e pratica.

Come ricordato, le collane del catalogo Sinnos, in particolare «Leggimi!», sono stampate con una font ad alta leggibilità per facilitare la lettura di bambini e ragazzi con dislessia evolutiva. In questo ambito, nella primavera del 2017, Sinnos ha organizzato due incontri del *Seminario Dislessia.* Durante ciascuno di essi sono intervenute figure professionali appartenenti alla casa editrice per spiegare le caratteristiche tipografiche e sintattiche di un testo ad alta leggibilità. Successivamente, neuropsichiatri infantili e logopedisti hanno affrontato la dislessia da un punto di vista clinico, cercando soprattutto di offrire un supporto concreto a insegnanti ed educatori. Al termine delle due ore e mezza di formazione, è stato rilasciato un attestato dalla Regione Lazio per la cultura, in quanto il seminario è

organizzato nell'ambito del progetto del bando "Io leggo!" 2016 "Per un'Alta Leggibilità digitale. La AppLeggimi 16". Infatti, Sinnos ha vinto il concorso e ha ricevuto i fondi per la costruzione di un'applicazione che permetta di convertire in una font ad alta leggibilità ogni testo pdf e ePub, direttamente sul proprio smartphone e tablet. La app è stata presentata ufficialmente al Salone Internazionale del libro di Torino 2018 e consente d'intervenire sul testo, scegliendo tra font in stampatello minuscolo (Leggimi) e maiuscolo (LeggimiPrima), decidendo la grandezza e l'interlinea, e dando la possibilità di suddividere in paragrafi.

Maria Anna Cingolo

Parole-chiave: alta leggibilità, diritti, libri per bambini

Biancoenero edizioni:
libri ad alta leggibilità e audiolibri per combattere la dislessia

Biancoenero edizioni Srl è una casa editrice nata a Roma nel 2005, con sede a via dei Barbieri 6. Il direttore editoriale è Irene Scarpati; il coordinamento e la comunicazione della casa editrice sono affidati a Irene D'Intino, mentre Flaminia Giorgi Rossi è la responsabile della direzione artistica; infine, Flavio Sorrentino si occupa della redazione e cura le edizioni digitali. In totale, lo staff si compone di sei elementi a cui si aggiunge un grafico[1].

Gli inizi

La casa editrice deve il proprio nome e il logo a Biancoenero d'arte, specializzata in produzioni artistiche e proprietà dei genitori di una delle fondatrici di Biancoenero edizioni, che ha voluto, così, lasciare il nome legato alla propria famiglia, anche se cambiando il progetto. La casa editrice, infatti, è nata con la precisa intenzione di coprire un settore che in Italia nel 2005 non era neanche lontanamente considerato: l'alta leggibilità.

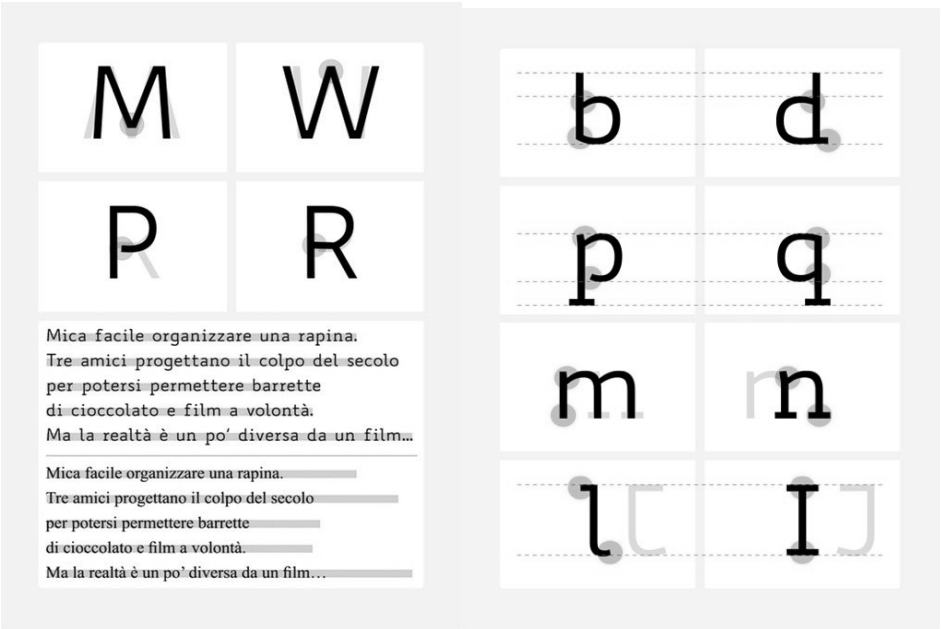
Il progetto ha come destinatari bambini e ragazzi con dislessia evolutiva, lettori pigri e non madrelingua, per realizzare una loro vera inclusione. Tutti i libri di narrativa della casa editrice sono stampati nella font Biancoenero®, la prima font ad alta leggibilità italiana a essere stata concessa gratuitamente per fini non commerciali, per contrastare in concreto le difficoltà dei bambini con dislessia anche a casa e in

[1] Questo contributo è un estratto della Tesi di laurea Magistrale in "Editoria e scrittura" dal titolo *L'editoria accessibile per l'infanzia. Tipologie di libri, case editrici inclusive e biblioteche*, discussa nel gennaio 2018 presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza": relatrice la Prof.ssa Maria Panetta e correlatore il Prof. Giulio Perrone.

classe, dove è fruibile da bambini con sviluppo normotipico e non, senza che si vengano a creare discriminazioni.

L'alta leggibilità

Come accennato, nel 2010 la casa editrice Biancoenero edizioni ha creato la font Biancoenero®, il carattere di stampa ad alta leggibilità che per primo in Italia è stato reso fruibile gratuitamente per fini non commerciali. Autori di questa font sono i graphic designer Riccardo Lorusso e Umberto Mischi, con la collaborazione di Luciano Perondi, designer e docente di tipografia all'ISIA di Urbino. Il team di disegnatori ha potuto elaborare il progetto grafico e l'accessibilità del carattere tipografico grazie alla consulenza scientifica di esperti in merito a DSA e infanzia: Alessandra Finzi, psicologa cognitiva; Roberta Penge, neuropsichiatra infantile, e Daniele Zanoni, esperto in disturbi dell'apprendimento.



Studio approfondito di M, W, R, P e delle lettere simili o speculari (p, q, m, n, l, I). Confronto tra la font Biancoenero e la font Arial (cfr. «Biancoenero edizioni» alla URL: http://www.biancoeneroedizioni.it).

La font Biancoenero® è disponibile in due formati, *opentype* e *truetype*, il primo ottimizzato per la stampa, il secondo per il web. I designer hanno progettato la font lavorando sulla singola lettera con il fine di differenziare individualmente i caratteri tra loro simili (ad es., m-n, l-I) o speculari (ad es., b-d, p-q, a-e). Uno studio più approfondito ha avuto come oggetto le lettere M, W, R e P: si è deciso di aumentare lo spazio bianco all'interno di W per renderla facilmente distinguibile da M, mentre P si riconosce da R attraverso la separazione della linea curva dal tratto verticale. Inoltre, l'altezza delle maiuscole (*cap height*) è resa pari a quella delle ascendenti (*ascender height*): di conseguenza diviene più marcata anche la differenza tra ascendenti e discendenti *(discender height)*. Il corpo 13 e l'interlinea 18 garantiscono ulteriore leggibilità.

Secondo Luciano Perondi, il «punto debole dei progetti dedicati alla dislessia (e in generale alle cosiddette disabilità) sta proprio nell'eccessiva specializzazione, che porta a risolvere un problema concentrandosi solo su di esso, senza considerare la lettura nel suo insieme»[2]. Quindi, la font Biancoenero® pretende di raggiungere una maggiore facilità di lettura senza essere estremamente specializzata, perché distinguerla in modo marcato dai caratteri tipografici standard significherebbe renderla discriminatoria e, soprattutto, potrebbe disabituare troppo il lettore dislessico alla decodifica delle font più in uso nella quotidianità. Paradossalmente, si arrecherebbe maggiore disagio invece di un aiuto.

Come già ricordato, Biancoenero® è disponibile gratuitamente per uso privato, attraverso la compilazione di un modulo e contattando la casa editrice; oltre a Biancoenero edizioni, altre case editrici ed enti hanno scelto l'alta leggibilità di questo carattere tipografico, tra cui il Centro di psicologia, logopedia e neuropsichiatria infantile "Seconda navigazione"; il "CRC", Centro Ricerca e Cura balbuzie, disturbi del linguaggio e dell'apprendimento; Lattes editori; Cetem; Mondadori education; Edizioni scolastiche Bruno Mondadori; Giunti; Atlas; Loescher; La Scuola; Pearson. Inoltre, Biancoenero lavora di concerto con Anastasis,

[2] In «Biancoenero edizioni»: cfr. la URL www.biancoeneroedizioni.it/ (ultima consultazione: 31 luglio 2018).

che sviluppa i principali software per la dislessia per fini terapeutici. Si aggiungono alla lista anche istituzioni come i Musei civici di Torino; l'Università di Leeds; la Ca' Foscari di Venezia; l'Università di Perugia; la Facoltà di Ingegneria Edile-Architettura del Politecnico di Milano; il sito dei programmi *Nauty and Traces* dell'Università "La Sapienza" di Roma[3].

Le collane

Biancoenero pubblica annualmente circa dodici titoli, alcuni dei quali scoperti attraverso uno studio approfondito dei cataloghi di case editrici straniere, altri scelti tra gli invii alla redazione da parte di autori italiani, altri ancora commissionati a scrittori di fiducia, tutti divisi in collane diverse.

«Raccontami. I grandi classici più facili da leggere» è una delle prime collane edite da Biancoenero. Rivolta a bambini dai dieci anni in su e interamente dedicata alla pubblicazione di testi che non possono mancare nella libreria di qualsiasi bambino, «Raccontami» è costruita su autori come Dickens, London, Stevenson, Kipling, Wild, Salgari, Conan Doyle, Alcott e Twain, perché a nessuno venga impedito di leggere romanzi come *Piccole donne*, *Le avventure di Tom Sawyer*, *L'isola del tesoro* e *Le tigri di Mompracem.* Evidente è la forte preferenza per i romanzi scritti dalla mano di Jules Verne, che con ben tre titoli, e un quarto in uscita, ottiene grandissimo spazio nella collana, seguito da Twain, London e Stevenson, che contano due romanzi a testa. Il «Raccontami» più venduto è *Il giro del mondo in 80 giorni* proprio di Verne, il primo titolo di questo autore pubblicato da Biancoenero nel 2008 e la cui ultima edizione è del 2016. Il testo di questi romanzi non viene banalmente semplificato, ma è frutto di un faticoso lavoro redazionale in cui delicatamente vengono mantenuti i tratti specifici dello stile dell'autore del libro, semplificando la sintassi per renderla ad alta leggibilità.

[3] *Ibidem.*

A ogni romanzo di questa collana è associato un audiolibro, in cui lettori sono tutti attori professionisti, in modo tale che il testo non risulti mai noioso per l'orecchio del bambino; tra coloro che prestano la loro voce troviamo, ad esempio, Massimo Lopez, Giulio Scarpati, Paolo Sassanelli e Gabriella Bartolini. Il cd-audio è senza dubbio un'importante aggiunta di accessibilità alla lettura, perché non si presenta soltanto come strumento compensativo per i bambini con dislessia evolutiva, ma offre anche un prezioso contatto con un grande classico a bambini e ragazzi non vedenti, ipovedenti e con disabilità intellettiva.

Nella collana «Raccontami» Biancoenero introduce un altro strumento di accessibilità: l'e-book. Infatti, la casa editrice è la prima in Italia ad aver creato dei libri digitali ad alta leggibilità nel formato Epub3, che grazie al *Fixed layout* mantiene tutte le caratteristiche tipografiche. L'e-book di biancoenero dà la possibilità di sincronizzare voce e testo per ogni paragrafo grazie alla tecnologia *Read aloud* e facilita il bambino con dislessia grazie a una barra marcariga per tenere il segno della lettura; inoltre, la presenza di un dizionario digitale che chiarifica le parole più difficili arricchisce il lessico del lettore. Ad oggi, nel catalogo sono presenti le versioni e-book di quattro titoli (*Le avventure di Huckleberry Finn*, *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr. Hyde*, *Canto di Natale*, *Viaggio al centro della terra*), ma per ora non ne sono previste altre, perché il mercato non ha risposto positivamente.

«Zoom. La lettura si avvicina» è, invece, una collana per bambini dai nove agli undici anni costituita da testi rigorosamente stampati nella font ad alta leggibilità della casa editrice. Le illustrazioni in bianco e nero spezzano il testo, rendendo più leggera e facile la lettura, e si distinguono per il tratto semplice e divertente, sicuramente accessorio, riempiendo a volte l'intera pagina oppure soltanto delle piccole aree.

Tra le storie di questa collana che hanno ottenuto più successo di pubblico, troviamo sicuramente la serie che ha per protagonista Beniamino, scritta da Vincent Cuvellier, autore che sa combinare con grande sensibilità episodi divertenti e

argomenti difficili, tutti sempre ambientati nella quotidianità. Ad esempio, in *Scappiamo!* (2012) Cuvellier sceglie di raccontare la sofferenza vissuta dai bambini con genitori separati, in modo attento ma allo stesso tempo leggero; questa storia è illustrata da Charles Dutertre, lo stesso autore con cui Cuvellier fa coppia nell'acclamato albo *La prima volta che sono nata* (2013), edito da Sinnos. *La settima onda* (2011, ill. di C. Hayat), *Mamma e papà oggi sposi* (2012, ill. di C. Chardonnay), *Giancretino e io* (2014, ill. di A. Grand) sono gli altri tre titoli della serie di Beniamino. Un altro libro di successo e vincitore del Premio Nazionale di Letteratura per Ragazzi "Il gigante delle Langhe" 2013 è *Spia* (2013, di Mara Dompè, ill. di J. Cobalto), in cui una vicenda di bullismo viene inaspettatamente raccontata dal punto di vista del bullo, anzi della bulla Marta. La bambina ruba sempre la merenda di Riccardo, ma i due saranno costretti a conoscersi meglio e diventeranno amici. Della stessa autrice nella collana troviamo anche *Il mostro dei budini* (ill. di E. Marton), in cui la piccola Annalisa è convinta che esista una creatura che con un solo sguardo è capace di trasformare i bambini in budini. La scrittrice Arianna Di Genova forma una coppia vincente con l'illustratrice Sarah Mazzetti, pubblicando in questa collana ben tre titoli, tra cui *Avventura all'isola delle foche* (2016), che racconta una vacanza i cui imprevisti vengono eroicamente risolti dalle protagoniste, con un'attenzione particolare agli aspetti ecologici; gli altri due titoli sono *Mamma in fuga* (2014) ed *Ecovendetta* (2012), i cui personaggi sono abilmente costruiti per offrire ai bambini più grandi possibilità di immedesimazione. Pertanto, «Zoom» unisce narrativa italiana e straniera in avventure casalinghe e scolastiche, e storie più fantasiose.

«Zoom Gialli» è una collana che va incontro ai gusti del lettore moderno e alla sua propensione verso i romanzi gialli. Pensata per bambini dai nove agli undici anni, proprio come la quasi omonima «Zoom», questa collana racconta indagini e misteri tra indizi e casi da risolvere.

Particolarità della copertina è la presenza di una grande lente di ingrandimento dal bordo scuro, quella dell'investigatore, che sotto la lente mette sempre a fuoco il

titolo del libro. Fino a oggi sono sei, divise in tre serie, le storie pubblicate in questa collana: la serie dei 2 più 1 ideata da Alberta Nobile ha per protagonisti Marta, Eugenio e Franci in *Passi di cane* e *Le finestre del mistero*; la serie dell'agente Sharp, personaggio creato da Alessandro Cini, annovera *Missione Parigi* e *Attacco a Gattaka*; la serie dei cugini detective, Paolo e Francesca, è un'invenzione di Mila Venturini (in *Detective al mare* e *Indagini in cucina* i due vestono il ruolo di investigatori mentre sono in vacanza). Sara Gavioli illustra sia la seconda sia la terza di queste serie con disegni in bianco e nero, studiati appositamente per creare la giusta atmosfera di mistero, adrenalina e *suspance* adatta alla storia.

«Mini Zoom. Letture per cominciare» è una collana rivolta a un pubblico di lettori più piccoli, a partire dai sette anni. I libri di questa raccolta sono adatti ai bambini che hanno iniziato da poco a leggere e contengono storie divertenti e semplici, appropriate per cominciare. La collana è nata nel giugno 2016 e già si è arricchita di ben cinque titoli, tutti firmati da Davide Calì. Lo stesso autore illustra anche i due brevi racconti che inaugurano la collezione, *Rapina del secolo* e *La casa di riposo dei supereroi*, con disegni essenziali, divertenti e, contrariamente alla collana «Zoom», tutti colorati. *La casa di riposo dei supereroi* è stata inclusa nella Selezione 2017 di *IBBY Outstanding Books for Young People with Disabilities*. L'alta leggibilità è ovviamente sempre fiore all'occhiello della casa editrice e questi racconti brevi, che privilegiano elenchi e dialoghi, dalle frasi semplici, sono perfetti non solo come prime letture ma anche per i bambini con dislessia e si prestano molto a essere letti ad alta voce, quasi recitati. Accessibilità, divertimento e colori sono i tratti fondamentali di questa collana.

I libri di «Maxi Zoom. I classici di domani» si rivolgono, invece, a un pubblico di lettori più grandi, dagli undici ai quattordici anni. I libri pubblicati in questa collana raccontano storie che si avvicinano ai ragazzi e hanno il desiderio di restare nel tempo, per diventare libri di riferimento delle generazioni future. Sono libri di narrativa, stampati secondo i criteri tipografici e sintattici dell'alta leggibilità, con storie appassionanti di adolescenza, amicizia e di crescita.

Tra gli autori di questa collana spicca Cary Fagan, scrittore canadese pluripremiato e tradotto in tutto il mondo. Il suo romanzo *La strana collezione di Mr. Karp* (2013, ill. di M. Ferrero) è entrato nella terzina finalista del "Premio Andersen" 2014 e racconta la passione e i desideri di due collezionisti, il vecchio Mr. Karp e il piccolo Randolph, mantenendo vive nello sfondo le difficili condizioni economiche della famiglia del protagonista. In *The big swim. La grande prova* (2016), Fagan racconta il campo estivo di Ethan, la crescita del ragazzo che piano piano prende sicurezza e rafforza la propria personalità, in un romanzo di formazione molto ben costruito. Infine, *Jacob due-due. In alto mare* (2016; ill. sempre di M. Ferrero) è l'ultimo libro di Fagan pubblicato da Biancoenero, nel quale lo scrittore riprende il personaggio di Jacob, ideato negli anni '70-80 da Mordecai Richler, reiventandolo con abilità e umorismo. Il ragazzo è diretto in Canada con la sua numerosa famiglia e vive una disavventura sulla nave *Colabrodo*, incappando nei pirati.

Un altro scrittore che ha vinto numerosi premi ed è tra i cento scrittori più richiesti nelle biblioteche degli Stati Uniti è Thomas Rockwell. Nella collana troviamo due titoli di questo autore dalla penna divertente, nella serie che ha per protagonisti Billy e i suoi amici: *Come diventare favolosamente ricchi* (2014) e *Come mangiare vermi fritti* (2013), entrambi illustrati da Umberto Mischi. Il secondo di questi è stato pubblicato per la prima volta nel 1973, ed è vincitore del *Mark Twain Award*, del *California Young Reader* e del *Sequoyah Book Award*; da allora è diventato un classico per ragazzi, raccontando la storia di una disgustosa scommessa tra Billy ed Alan: mangiare un verme al giorno per quindici giorni.

In questa stessa collana e finalista al "Premio Andersen" 2012 nella categoria nove-undici anni, *Mossy Trotter* (2013; ill. di E. Marton) è l'unico libro per ragazzi scritto nel 1967 da Elizabeth Taylor, tra le più amate scrittrici inglesi del '900, definita addirittura la nuova Jane Austen. La storia racconta le avventure piene di guai di un bambino di quasi otto anni, genuino, curioso e birbante, e della sua famiglia.

Un altro libro finalista, questa volta, al “Premio Frignano Ragazzi”, è *Mondizia. Cronache fuori dal mondo* (2012), una storia dal fine ecologico che vuole far riflettere lettori grandi e piccini sull’importanza dell’ambiente e del riciclaggio, schierandosi vigorosamente contro gli sprechi. Sara Gavioli illustra, servendosi solo del nero e del verde acido, la pulitissima città di Mondizia, riuscendo abilmente a evocare l’idea dei rifiuti nella mente di chi legge.

«Strani tipi. Incontri che non ti aspetti» è una collezione rivolta a lettori di otto-dodici anni e nasce dall’idea particolare di far conoscere a bambini e ragazzi personaggi che hanno cambiato il mondo con la loro stranezza. I cinque titoli della collana hanno come protagonisti uomini realmente esistiti, come l’illusionista Harry Houdini e il barone di Műnchausen, ispiratore del romanzo di Raspe *Le avventure del barone di Műnchausen* (2010), riproposto anche in «Strani tipi»; oppure diventati reali, come lo straordinario Charlot, inventato da Charlie Chaplin, in *Io e Charlot* (2011, di Arianna Di Genova), illustrato dal talentuoso Alessandro Sanna. La collana è nata nel 2010 e il suo primo titolo, *Storie di fantasmi per il dopocena* (di J. K. Jerome| ill. di U. Mischi), ha avuto una nuova edizione nel 2016.

«YA. Young Adult» è una collana nata nel 2012 e pensata per lettori tra i dodici e diciotto anni, giovani troppo grandi per leggere libri per bambini e, forse, troppo piccoli per leggere i romanzi degli adulti. Inizialmente si chiamava «GRANDI! Vite speciali di eroi normali» e ad oggi contiene tre titoli. *Io no!...o forse sì* (2014) è un romanzo di formazione che racconta la lotta più difficile che ogni adolescente combatte, quella per accettare se stesso e la propria identità, soprattutto sessuale. Il protagonista, infatti, riuscirà serenamente a fare *coming out*, in una storia rientrata nella terzina finalista del “Premio Andersen” 2015 nella categoria oltre i quindici anni.

Negli altri due romanzi, Marco Franzelli racconta grandi storie di sport. In *Zátopek. La locomotiva umana* (2011) il protagonista è il famoso atleta autodidatta che correva a bocca aperta e muovendo in modo strano le braccia ma, soprattutto, che riuscì a compiere la straordinaria impresa di vincere tre discipline del fondo, 5.000

metri, 10.000 metri e la maratona nelle Olimpiadi del 1952. *Otto x 100* (2012) è stato pubblicato poco prima delle Olimpiadi di Londra 2012 e racconta di otto uomini che in comune hanno la gara di velocità dei 100 metri: Abrahams, Owens, Hary, Hayes, Hines, Borzov, Lewis e Bolt.

«Quadri e Fogli. L'arte s-piegata ai bambini» è, poi, una collana nata nel 2006 e pensata da Biancoenero per avvicinare i bambini all'arte. Il formato di questi libri *sui generis* è molto particolare, misurando 16x16 cm da chiuso ma divenendo, una volta s-piegato, 46x46 cm. «Se lo apri come un libro, troverai l'inizio della storia. Se alzi la pagina, potrai leggere il resto della storia raccontata dal quadro. Se infine apri gli spicchi, troverai il quadro e tante notizie interessanti»[4]. I bambini sono, dunque, guidati alla scoperta dei particolari di opere d'arte famose e della loro storia, in modo originale e divertente.

I primi tre degli undici titoli della collana sono *Caravaggio. La Medusa*, *Picasso. Guernica* e *Redon. Polifemo innamorato*, ai quali sono seguiti altri come *Raffaello. La scelta di Giuseppe*, *Leonardo. L'ultima cena*. I testi di *Boccioni. Alla carica!* e *Duchamp. Chi ha rapito la gioconda?* sono stati curati da Arianna Di Genova, esperta in storia dell'arte e autrice molto presente nel catalogo di Biancoenero. Questi «Quadri fogli» sono utilizzati nelle scuole durante i laboratori d'arte organizzati dalla casa editrice, ma non vengono inseriti tra le collane attive di Biancoenero perché la loro produzione si è conclusa a causa del poco successo e perché venivano spesso rubati nelle librerie.

«Segni e disegni» è una collana inclusiva, nata nel 2007 ma oggi fuori catalogo. Gli albi di questo progetto innovativo non raccontano una storia ma presentano in ogni pagina illustrazioni il cui nome viene scritto in lingue diverse: italiano, inglese, francese, tedesco e spagnolo, ma anche in LIS (Lingua Italiana dei Segni) e nel *Sign writing*.

I titoli di questa collana sono solamente due: *Animali. Animals animaux tiere animales* (2007, di H. Nauderer) e *Colori. Colors colores farben couleurs* (2007, di

[4] Rassegna stampa «I QUADRI FOGLI. L'ARTE S-PIEGATA AI BAMBINI», Roma, Biancoenero edizioni, 2006, pag. 21.

M. Eustachio); la collezione prevedeva l'uscita di altri tre titoli dedicati rispettivamente ai giochi, al cibo e ai numeri, la cui pubblicazione non è mai stata attuata perché la collana non ha raggiunto il successo di pubblico sperato.

Questi albi si presentavano inclusivi e non discriminatori anche nel prezzo di copertina (8 euro), piuttosto economico se confrontato con quelli di altri libri accessibili.

Sono parte del catalogo di Biancoenero in «Fuoricollana» altri tre bellissimi titoli. *La maglia del nonno* (2012, di G. Genisi, ill. di E. Marton) è la storia di nonno Ignazio, un grande amante dello sport che si ammala di Alzheimer. I cambiamenti di Ignazio, la perdita di memoria, lo spaesamento e le regressioni vengono raccontati con semplicità e delicatezza dal suo nipotino, a cui il nonno sembra tornato bambino. Gli altri due titoli sono di nuovo opera di Vincent Cuvellier: "Premio Andersen" 2017 nella categoria sei-nove anni, *La zuppa dell'orco* (2016) è una fiaba *noir* dal sapore tradizionale, spaventosa e piena di personaggi crudeli, ma anche divertente; le illustrazioni di Andrea Antinori sono estremamente funzionali e trasmettono alla perfezione l'inquietudine della storia. Dello stesso autore, ma illustrato da Chiara Lanzieri, *Il grosso cane rosso* (2017) racconta la fine dell'infanzia, la crescita di un bambino che pian piano perde l'incanto e la magia che prima avvolgevano ogni aspetto della sua quotidianità, smettendo di credere a Babbo Natale e al topolino dei denti, annoiato da tutto. Nel comunicato stampa del libro, la redazione racconta che Cuvellier non pensava di pubblicare questo breve racconto di quarantotto pagine: «Quando ha inviato una email a tutti i suoi contatti per augurare loro Buone Feste, Vincent Cuvellier non immaginava che il breve racconto scritto per l'occasione sarebbe diventato un libro. E invece biancoenero l'ha letto e ha chiesto all'autore di pubblicarlo in anteprima. Così è uscito *Il grande cane rosso*».

Come si è potuto constatare, il catalogo di Biancoenero è legato a scrittori forti come Cuvellier, Fagan, Rockwell, Calì e Di Genova, intorno ai quali ruotano tutte le nove collane. Non potrebbe essere altrimenti, in una casa editrice piccola e giovane,

appena dodicenne, ma che si dimostra tutt'altro che immatura con una linea editoriale forte e una scelta di qualità.

Iniziative e progetti

Le collane «Zoom», «Mini zoom» e «Zoom gialli» sono alla base di un interessante progetto di Biancoenero, quello della Redazione ragazzi del laboratorio *Il libro si fa a scuola!*.

Si tratta di un laboratorio diviso in tre incontri. Nel primo appuntamento vengono spiegate le fasi di realizzazione del libro e il lavoro redazionale ed è presentato il libro al quale la classe dovrà dedicarsi. Nel secondo appuntamento, i ragazzi riconsegnano le bozze corrette, motivando i cambiamenti di storia, personaggi e frasi, i suggerimenti sulle illustrazioni e il ruolo di queste ultime nella comprensione del testo. Dopo il secondo incontro, viene inviato alla classe il "visto si stampi" e nel libro vengono riportati i nomi di scuola, bambini redattori e insegnanti. Il terzo incontro consiste nella presentazione del libro che ha ricevuto il bollino della Redazione ragazzi. La schiettezza dei bambini diviene una potente arma di verifica e, allo stesso tempo, il laboratorio offre un'occasione originale per entrare in contatto con il mondo del libro e della lettura, avvicinando i ragazzi al lavoro editoriale.

Tra i progetti più coinvolgenti della casa editrice romana troviamo, come accennato, «I laboratori d'arte». Queste attività, guidate da esperte in storia dell'arte, hanno lo scopo di far conoscere l'arte ai bambini, in modo attivo e interattivo, e stimolando la loro curiosità. Attraverso la collana «QUADRI E FOGLI» vengono proposti quattro laboratori diversi, ciascuno dei quali si concentra su uno dei quattro elementi fondamentali di un opera d'arte: la forma, il colore, lo spazio e il gesto. Gli ultimi due laboratori sono un po' più complessi e quindi indirizzati a bambini dagli otto ai dieci anni, contrariamente agli altri due, che possono essere rivolti agli alunni delle classi elementari nella loro totalità.

Ogni laboratorio ha la durata di novanta minuti ed è diviso in tre fasi: nella prima si crea un dialogo con i bambini, spiegando la storia dell'opera; nella seconda si guarda attivamente l'immagine, sollecitando le domande e lasciando ai bambini modo e tempo di esprimersi; nella terza e ultima fase, si chiede di creare una propria versione dell'opera, che verrà esposta, infine, in una mostra collettiva.

Un'altra iniziativa di Biancoenero è l'organizzazione di incontri gratuiti con l'autore per avvicinare i bambini al mestiere dello scrittore, spiegando loro come nasce e cresce una storia.

La casa editrice partecipa ad alcune fiere del libro, in particolare al *Pisa Book Festival*, a Più Libri Più Liberi di Roma e al Salone Internazionale del Libro di Torino.

Maria Anna Cingolo

Parole chiave: Alta leggibilità, audiolibri, inclusione

Per un'educazione bilingue LIS/italiano: il doppio binario della Cooperativa Il Treno onlus

L'acquisizione del linguaggio assume una rilevanza considerevole nella vita di ogni bambino per il suo sviluppo cognitivo, linguistico-comunicativo e sociale[1]. Quanto detto è, ovviamente, valido anche per il bambino sordo, che deve poter raggiungere gli stessi obiettivi dei coetanei udenti attraverso un'educazione bilingue che includa la lingua dei segni e la lingua orale, soprattutto nella forma scritta e possibilmente in quella parlata. Ogni bambino diviene bilingue in grado diverso perché differente è la sordità che lo caratterizza; pertanto, il livello di acquisizione della lingua orale, specialmente nella sua forma parlata, è variabile e il risultato ottenuto è solitamente frutto di anni di lavoro e di grande fatica. La lingua dei segni rappresenta per i sordi, soprattutto gravi, la lingua naturale e permette loro di comunicare in modo completo e articolato e di sviluppare appieno le abilità cognitive personali. Infatti, non solo l'assenza del linguaggio ma anche la costrizione ad adottare una lingua non naturale o troppo difficoltosa, nel caso del bambino sordo la lingua orale, compromettono le abilità di astrazione, di memorizzazione e di ragionamento. Pertanto, la prima lingua del bambino sordo deve essere quella dei segni, la cui naturale acquisizione favorisce l'apprendimento di una seconda lingua, anche orale. Il bambino sordo deve poter comunicare con i propri genitori e instaurare con loro un legame affettivo che trova grande espressione nel linguaggio; deve poter conoscere il mondo che lo circonda e tale apprendimento avviene attraverso il linguaggio, così come anche ogni forma di comunicazione e partecipazione sociale. Per raggiungere questi obiettivi, il bambino deve potersi

[1] Questo contributo è un estratto della Tesi di Laurea Magistrale in "Editoria e scrittura" dal titolo *L'editoria accessibile per l'infanzia. Tipologie di libri, case editrici inclusive e biblioteche*, discussa nel gennaio 2018 presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza": relatrice la Prof.ssa Maria Panetta e correlatore il Prof. Giulio Perrone.

relazionare culturalmente con il mondo dei sordi, a cui egli appartiene, e con quello degli udenti, a cui appartengono nella maggior parte dei casi i suoi genitori, gli altri familiari, gli amici e tutte le altre persone udenti che avrà modo di incontrare per ragioni di lavoro o di svago.

Riassumendo, è essenziale che il bambino sordo impari per prima la lingua dei segni e in contemporanea, ma come seconda acquisizione, la lingua orale. L'apprendimento di quest'ultima può risultare estremamente faticoso per il bambino, ma è determinante per una vera integrazione nella società e per comunicare con chi non conosce la lingua dei segni. La modalità scritta assume un'enorme importanza perché è attraverso la scrittura che la società trasmette la conoscenza; pertanto, l'educazione formale non può prescindere da essa e i traguardi accademici e lavorativi del bambino dipendono da quanta padronanza ha della pratica della scrittura. Un'educazione bilingue offre al bambino sordo le stesse possibilità dei coetanei udenti. Infatti,

> Nessuno si pente di conoscere varie lingue ma ci si può certamente pentire di non saperne abbastanza, specialmente quando è in gioco lo sviluppo personale. Ogni bambino sordo dovrebbe avere il diritto di crescere bilingue ed è nostra responsabilità aiutarlo in questo senso[2].

L'oggetto libro nella forma di albo illustrato ricopre un ruolo fondamentale per l'acquisizione del linguaggio e delle abilità comunicative e sociali e, alla luce di quanto detto sopra, può essere uno strumento funzionale per facilitare un'educazione bilingue. L'albo illustrato garantisce al bambino sordo un momento ludico, piacevole e di condivisione, mantenendo le sue funzionalità di testo letterario aldilà del fine pratico di formare il bambino. Spesso i libri sono, infatti, utilizzati a scopo terapeutico e divengono strumenti di lavoro atti alla nominazione di cose e oggetti e al riconoscimento di strutture morfo-sintattiche. Invece, se il bambino è immerso fin

[2] GROSJEAN F., *The right of the deaf child to grow up bilingual* (*Il bambino sordo e il suo diritto a crescere bilingue*), in «Deaf worlds», 15 (2), University of Neuchâtel, Switzerland, 1999, p. 4.

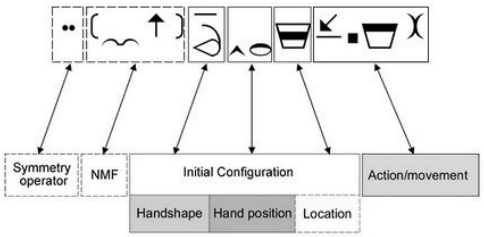
dalla prima infanzia in un mondo bilingue costruito attraverso ambienti motivanti come il racconto di una favola, la sua educazione avrà modo di svilupparsi mediante processi più naturali, ricevendo una quantità di input bilanciata, un contatto precoce con la lingua orale scritta e la dattilologia della LS. Nell'elaborazione di un libro bilingue per sordi, il problema che si pone non è di poca entità in quanto la LIS, come le altre lingue dei segni, non possiede una notazione scritta e si avvale esclusivamente di una comunicazione visivo-gestuale in presenza. Ovviamente, questa mancanza compromette la facilità di traduzione e rende davvero esigua l'offerta editoriale specifica.

La trascrizione della lingua dei segni deve tenere conto di aspetti visuo-spaziali, rappresentare parametri gestuali e non gestuali in modo chiaro e tutelare le regole morfo-sintattiche. Nel corso del tempo sono stati studiati diversi tipi di notazioni e se ne distinguono principalmente tre.

Il primo è costituito da una descrizione a parole ed è stato utilizzato sia nella descrizione di singoli segni sia in quella di sequenze discorsive; nel caso dei segni decontestualizzati, come accade nei dizionari, vengono descritti verbalmente i parametri impiegati nell'esecuzione del segno stesso, mentre nella rappresentazione di veri e propri discorsi vengono associate a ogni segno delle glosse verbali che traducono parzialmente il suo significato nella lingua orale corrispondente (es. «BAMBINO PIZZA MANGIARE» in luogo dell'italiano «il bambino mangia la pizza»). Questo tipo di notazione può contenere l'aggiunta di segnalazioni in merito al movimento o alla direzione del segno, specialmente per indicare agenti e pazienti dell'azione. Appare evidente che questa tipologia di notazione non può essere adatta alla realizzazione di albi illustrati, perché non è immediata né trasparente ma, anzi, rende ancora più complessa la comprensione.

La descrizione lineare in simboli è un secondo metodo di notazione che permette la rappresentazione di tutte le componenti del segno nel dettaglio più accurato, indicando attraverso un diverso simbolo le configurazioni, i precisi movimenti, la posizione esatta delle dita e del palmo della mano, ma anche i movimenti della bocca

e la visione dei denti, le sopracciglia, la posizione di collo, mento e capo. Tra questi sistemi simbolici ci sono, ad esempio, la notazione di Stokoe, l'HamNoSys e il Sign Font, la cui memorizzazione dei componenti è difficoltosa, non rende la dinamicità del segno e risulta ovviamente inadeguata a favorire l'apprendimento della lingua da parte dei bambini. Questi sistemi, infatti, presuppongono una pregressa conoscenza della lingua dei segni e comporterebbero l'onere da parte del bambino di dover apprendere, assieme alla lingua orale in modalità scritta, anche le regole di una complessa trascrizione della lingua dei segni, tra l'altro non facilmente riutilizzabile.



Esempio di frase in HamNoSys («Goodreads»: cfr. la URL https://www.goodreads.com/review/show/1613765199).

Un terzo tentativo di notazione è il *Sign Writing* (SW) «un sistema, considerato alfabetico, basato su un insieme di "glifi" che, combinati tra di loro in uno spazio bidimensionale, consentono di mettere su carta le forme di ogni tipo di segno»[3]. Il SW nasce da un'idea di Valerie Sutton, una ex coreografa che aveva creato un sistema per descrivere in modo preciso e corretto i movimenti della danza e nel 2009 è stato incluso da un gruppo di ricercatori (Gianfreda, Petitta, Bianchini, Di Renzo) nella sperimentazione di una trascrizione della LIS. Durante la ricerca è emerso che i sordi che hanno già una buona competenza della LIS riescono a imparare a scrivere e a leggere testi in SW-LIS in fretta, grazie all'iconicità dei glifi e alla possibilità di scrivere i parametri gestuali e non gestuali.

[3] G. GIANFREDA e collaboratori, *Dalla modalità faccia-a-faccia ad una lingua scritta emergente. Nuove prospettive su trascrizione e scrittura della Lingua dei Segni Italiana (LIS)*, in «Oralità/Scrittura», Atti del 9° Congresso dell'Associazione Italiana di Linguistica Applicata (Pescara, 19-20 febbraio 2009), a c. di C. Consani, C. Furiassi, F. Guazzelli, C. Perta, Perugia, Guerra Edizioni, 2009, pp. 415-16.

Esempio di frase in SignWriting-Lis («Sign Writing Italy»: cfr. la URL http://www.signwriting.org/italy/).

Un'ultima modalità di notazione è data dalla descrizione bidimensionale attraverso disegni e risulta sicuramente la più idonea per immediatezza e trasparenza a essere utilizzata negli albi illustrati per bambini ma anche nei dizionari di LS per adulti. Infatti, nel 1853, l'educatore Frère Louis, della congregazione dei Frères de S' Gabriel, «*scriveva* in modo colorito "Sarebbe più facile salire in groppa ad un mulo e balzare sopra la cattedrale di Nantes che […] fare un dizionario […] dei segni senza usare i disegni"»[4].

Nonostante non rendano *in toto* le peculiarità della LS, i disegni sono il mezzo che garantisce la maggiore comprensione intuitiva del bambino e vengono impiegati in tutte le tipologie di libri bilingue che il presente lavoro ha individuato nel davvero modesto panorama editoriale italiano, spagnolo e francese che se ne occupa. La definizione di «tipologie» è più legata a una questione di comodità espositiva che all'individuazione di una reale classificazione, perché la definizione stessa della parola presuppone una molteplicità di oggetti similari caratterizzati da elementi conformi ma, nel caso in esame, la produzione di questi libri è minima e non permette un vero confronto.

La tipologia di libro bilingue più diffusa consiste nella raccolta di parole e segni. Solitamente divisi in ambiti tematici corrispondenti agli ambienti più frequentati dal bambino (casa, scuola, parco, mare *etc*.), questi libri non contengono una storia e sono più uno strumento stimolante di conoscenza del mondo. All'interno sono simili a dei dizionari: in una pagina un'illustrazione rappresenta l'oggetto scelto, al di sotto del quale viene posta la stringa verbale della parola utilizzata nella lingua orale per indicare l'oggetto stesso. Nella pagina successiva la parola viene disegnata nel linguaggio dei segni, mediante la raffigurazione, con un tratto dalle linee morbide, di un bambino o di una bambina in un'inquadratura a busto o a mezzo busto. Il personaggio riproduce il segno corrispondente, del quale viene indicato il movimento attraverso apposite freccette nere. Questo tipo di testo è molto lontano da un albo illustrato e non permette la condivisione di un momento ludico perché il libro diventa

[4] Ivi, p. 415.

un espediente per educare il bambino, interrogarlo per testarne la comprensione, formarlo all'educazione bilingue. Si noti che quanto detto non vuole sminuire il valore di questi strumenti, ma evidenziare che la straordinarietà del libro illustrato è connessa alle potenzialità e agli stimoli che esso offre *dilettando* il bambino, senza fini didattici. In Italia questi libri-raccolta bilingue sono prodotti dalla Cooperativa Il Treno onlus.

La tipologia di libro bilingue LIS-lingua orale che si prefigge scopi narrativi è generalmente meno diffusa per l'ovvia complessità che lo caratterizza. Illustrare un segno decontestualizzato è compito ben diverso dal rappresentare la costruzione di periodi completi e raffigurare i legami morfosintattici senza poter sfruttare lo spazio e indicando poco efficacemente i parametri non gestuali; priva la LS dei suoi caratteri peculiari, dandone una visione parzialmente manchevole e distorta. In Italia, soltanto Sinnos editrice ha sperimentato la creazione e la produzione di libri in LIS, includendoli giustamente nel suo progetto multiculturale e plurilinguistico e *Il regalo del nonno* (2000) di Simonetta Anniballi è l'unico tentativo da poter analizzare. Nella pagina di sinistra del libro sono posti i disegni nella LIS che rappresentano la protagonista della storia in poche gradazioni di marrone, ottima soluzione per non creare distrazioni legate a un'eventuale policromia. In ogni pagina sono contenuti un minimo di cinque e un massimo di undici disegni, al di sotto dei quali viene posto, in stampatello maiuscolo, l'elemento verbale corrispondente al segno raffigurato. La protagonista segnante, i cui morbidi tratti sono stilizzati ma piacevoli, è raffigurata a mezzo busto e il disegno chiarifica la configurazione della mano, il luogo di esecuzione del segno e, nonostante la complessità dello scopo, anche l'orientamento e il movimento delle mani. Quest'ultimo viene indicato sempre da freccette nere e, quando il segno lo necessita, il dislocamento di braccio e mani viene raffigurato nello stesso disegno; lo stesso avviene nel caso in cui venga modificata la configurazione della mano nel corso del gesto. La direzione dello sguardo e le espressioni del viso non sono chiarissime. I disegni si trovano all'interno di uno sfondo celeste chiaro che li raggruppa insieme in modo poco invadente.

Al di sotto di questo riquadro e scritta in stampatello maiuscolo, c'è la trascrizione della frase rappresentata dai gesti, che segue le regole sintattiche e morfologiche dell'italiano scritto; in questa proposizione vengono colorati in blu proprio quegli elementi che non possono essere raffigurati in LIS. Ad es., la frase in LIS «IO MAMMA PAPÀ ANDARE LONTANO PAESE NONNO» viene sotto trascritta «IO, MAMMA **E** PAPÀ **SIAMO** ANDA**TI** LONTANO **AL** PAESE **DI** NONNO»[5]. Questa frase consiste nella semplificazione, più idonea a una traduzione in LIS, del testo riportato nella pagina di destra, la versione completa della storia in italiano scritto. La pagina di destra è organizzata allo stesso modo di quella di fianco, perché, in due terzi e sempre all'interno di un riquadro, è inserito l'elemento visivo, che in questo caso è dato dall'illustrazione del racconto; alla fine della pagina, è riprodotto l'elemento verbale.

Gli esempi offerti dall'editoria spagnola e francese sono di natura ancora diversa. Le Editions Monica Companys producono libri bilingue LSF-francese sia nella tipologia di raccolta di segni per i più piccoli sia di testi narrativi. Questi ultimi, però, diversamente dal titolo appena analizzato, riportano nella stessa pagina una frase semplice in francese scritta in corsivo, al di sotto della quale è raffigurato a mezzo busto un bambino nell'atto di segnare. Il personaggio è colorato come se fosse un'illustrazione descrittiva ed è poco stilizzato; questa minore schematizzazione del disegno garantisce maggiore potenza alle espressioni facciali, ma i colori possono divenire un'eventuale fonte di distrazione per il bambino sordo. I segni raffigurati sono in numero ridotto e semplificano ulteriormente la frase narrativa; al di sopra di essi viene posta la traduzione francese del segno, mentre al di sotto viene fornita la spiegazione corretta della sua articolazione. La stessa casa editrice produce anche altri testi bilingue in cui la suddetta notazione didascalica non compare in favore della semplice narrazione e in questa tipologia i disegni del personaggio segnante sono più stilizzati e compaiono all'interno di un riquadro identificativo[6].

---

[5] S. ANNIBALLI, *Il regalo del nonno*, Roma, Sinnos, 2000, p. 10. Gli elementi che nel libro sono in blu vengono qui riportati in grassetto.

[6] Ad es., B. FABERT, *Dans le bois*, Villevêque, Editions Monica Companys, 2009.

Carambuco cuentos è una casa editrice spagnola di libri bilingue in LSE (*Lengua de Signos Española*)-spagnolo, fondata nel 2010 da Cesca Mestres Orriols. La redazione cerca di pubblicare storie e autori diversi perché è importante riconoscere la peculiarità di ogni bambino, la cui sordità si manifesta in modi differenti a seconda del caso: in tal modo l'offerta è più accessibile.

Nei libri di Carambuco cuentos ogni parola viene trascritta nel segno corrispettivo, non seguendo la struttura della LSE ma attuando un adattamento bimodale. La copertina di questi volumi riporta sempre il titolo sia in spagnolo sia nella LSE e all'interno si alternano illustrazioni a tutta pagina e pagine in cui viene scritta la storia in spagnolo e sotto, o sopra a seconda dei casi, il suo adattamento bimodale. I disegni dei bambini segnanti sono stilizzati e semplici, ma non estremamente chiari. Infatti, i movimenti non sono evidenziati da frecce e i personaggi variano, nel sesso e/o nella fisionomia, a seconda del segno, creando un effetto un po' confusivo in chi legge, come se il relatore si modificasse per ogni parola.

In realtà, gran parte del materiale narrativo a disposizione per i bambini sordi non è cartaceo ma digitale. I dvd da un lato e gli e-book dall'altro permettono di raccontare favole e storie visivamente, tutelando la struttura e le regole della LS e, dunque, il suo carattere peculiare di lingua visuo-spaziale. I dvd contengono video in cui persone raccontano narrazioni in LS: in alcune versioni la storia ha uno sfondo bianco o colorato di background; in altre risulta più interattivo e piacevole, presentando man mano i personaggi attraverso illustrazioni, spesso animate.

Nella maggior parte dei casi, i dvd contengono anche quiz di comprensione e giochi. Questi dvd possono essere allegati a un albo illustrato in cui la storia viene raccontata nella modalità scritta della lingua orale, ma per il bambino sordo diviene complicato dividere la propria attenzione visiva tra il video, le figure, le parole del testo ed eventualmente l'intervento orale o segnato del genitore.

Invece, gli e-book sono una via di mezzo tra il dvd e il libro cartaceo. Infatti, ogni parte si integra con le altre (testo scritto, video in LS, illustrazioni animate) e

non viene in nessun modo danneggiata o mutilata nella sua struttura o nelle sue regole. La storia, dunque, è presente nella modalità scritta della lingua orale, ma allo stesso tempo la multimedialità consente l'inserimento di un video in cui i segnanti raccontano la stessa storia in LS, preservando le sue peculiarità visuo-spaziali. Inoltre, contrariamente al dvd, l'e-book ha delle pagine che possono essere sfogliate in modo tale da permettere al bambino di ricoprire un ruolo attivo, controllando la narrazione, tornando indietro o proseguendo il racconto a suo piacimento, indicando le figure.

Anche se digitale, l'e-book rimane un oggetto-libro e tutela la lettura condivisa di un albo illustrato, fondamentale, come si è visto, per lo sviluppo personale di ogni bambino. L'unico limite di questa tipologia di libro, che la tecnologia probabilmente non tarderà a migliorare, consiste nell'impossibilità di confrontare in contemporanea le due lingue, in quanto, anche quando sono inseriti nella stessa pagina, video e stringhe verbali si separano nel momento della visione del racconto in LS. Equiparazione che, invece, l'adattamento bimodale consente nell'immediato, con il corrispettivo suo limite di non rappresentare completamente e correttamente la LS. Alla luce di queste osservazioni, l'e-book sembra concedere al bambino sordo molte più possibilità del suo "collega" cartaceo e del formato dvd.

Infine, un'altra tipologia di libri pensata per i sordi, ma utile anche a bambini dislessici, è quella che include marcatori visivi, ovvero frecce, grassetto, font di colore diverso, sottolineature. Queste strategie servono a evidenziare gli elementi che risultano ardui da comprendere per un bambino sordo, soprattutto legati alla morfologia della lingua orale, come la declinazione dei sostantivi, la coniugazione dei verbi, le preposizioni e le congiunzioni.

Le frasi sono molto semplici, così come risulta limpida e coerente l'articolazione della trama, con l'inserimento di pochi personaggi e uno sviluppo cronologico lineare. La produzione di questi libri è artigianale ed è ampiamente impiegata dai logopedisti a contatto con bambini sordi come strumento funzionale all'apprendimento della lingua orale. Pertanto, questa tipologia per le sue stesse

caratteristiche è più idonea a scopi formativo-didattici che ad avere una destinazione ludica e piacevole, come un testo letterario dovrebbe.

***

La Cooperativa Il Treno

La cooperativa Il Treno onlus è nata tredici anni fa a Roma, dove si trova la sua sede, in via Georges Sorel 7. Il suo staff si fonda sulla collaborazione di persone sorde e persone udenti, tra cui Alessio Di Renzo, che è presidente e capo redattore del Treno, collabora con l'ISTC del CNR di Roma ed è docente di LIS; Susanna Ricci Bitti, che si occupa della redazione del Treno ed è docente di LIS; Tiziana Gulli e Giusi Cataldo.

Gli inizi

Il Treno nasce nel settembre 2005 ed è il risultato di una precedente esperienza che ha avuto inizio nel 2003 grazie al lavoro e alla passione di un gruppo di persone all'interno di una ludoteca romana. Gioco, diversità ed educazione sono il cuore pulsante di questa cooperativa che prende il nome di Treno in quanto viaggia su due binari paralleli e distinti: la lingua dei segni italiana (LIS) e l'italiano orale e scritto.
La redazione è fortemente convinta che il metodo più giusto di crescere un bambino sordo sia quello bilingue, perché il bambino sappia esprimersi nella lingua che per lui è naturale ma possa anche relazionarsi con tutti gli altri bambini in favore di un'integrazione concreta. Per queste stesse ragioni l'attività del Treno si rivolge anche a bambini udenti, perché imparare la LIS significa conoscere un'altra lingua e avere la possibilità di comunicare con i sordi, garantendo la vera partecipazione di tutti. La Cooperativa si ispira a due articoli della *Convenzione sui diritti dell'infanzia e dell'adolescenza* (New York 1989):

Art. 30: Negli Stati in cui esistono minoranze etniche, religiose o linguistiche oppure persone di origine autoctona, un fanciullo autoctono o che appartiene a una di tali minoranze non può essere privato del diritto di avere una propria vita culturale, di professare e di praticare la propria religione o di far uso della propria lingua insieme agli altri membri del suo gruppo.

Art. 31: (Comma 1) Gli Stati parti riconoscono al fanciullo il diritto al riposo e al tempo libero, a dedicarsi al gioco e ad attività ricreative proprie della sua età e a partecipare liberamente alla vita culturale ed artistica. (Comma 2) Gli Stati parti rispettano e favoriscono il diritto del fanciullo di partecipare pienamente alla vita culturale e artistica e incoraggiano l'organizzazione, in condizioni di uguaglianza, di mezzi appropriati di divertimento e di attività ricreative, artistiche e culturali[7].

Le collane

Nel catalogo della Cooperativa Il Treno Onlus ci sono tre collane.

«I Libri Bilingue» comprende testi che contengono elementi verbali in italiano scritto e la loro rappresentazione visiva nei segni della LIS. Gran parte di questa collana è costituita dalla sottocollana «Primi Segni», otto "librottini" monotematici dedicati a bambini dagli zero ai quattro anni, perché imparino fin dalla tenera età a usare entrambe queste due lingue. La collana nasce dalla proposta di una mamma per avvicinare i figli sordi alla LIS ma anche all'italiano scritto, attraverso una raccolta di oggetti la cui nomenclatura è utile durante la vita quotidiana. Il progetto di questa collana ha goduto della collaborazione del Laboratorio di Ricerca *Language and Communication Across Modalities* (LaCam) dell'Istituto di Scienze e Tecnologie della Cognizione (ISTC) del CNR, soprattutto nella scelta dei vocaboli più utili e significativi.

I libri hanno un formato quadrato (10,2x10,2cm) e sono in cartonato, per garantirne una più facile manipolazione al bambino. Sulla pagina di sinistra viene collocato il disegno di un referente (ad es., sedia), al di sotto del quale viene scritto il nome corrispondente in italiano, mentre nella pagina di destra i quattro bambini protagonisti, di diversa nazionalità, si alternano traducendo in LIS quella stessa parola. La rappresentazione del segno ne illustra il luogo di articolazione, la configurazione delle mani, il loro movimento, che è indicato mediante una freccetta

[7] *Convenzione sui diritti dell'infanzia e dell'adolescenza*, New York 1989.

nera; l'orientamento sia delle mani sia delle dita, mentre la stessa attenzione viene garantita anche ai parametri non gestuali come le espressioni facciali.

Nella prima pagina il titolo del libretto viene tradotto in LIS, nell'ultima viene riportata una breve e semplice frase che riassume la tematica del testo. Dunque, nel complesso questi librottini non raccontano una storia ma assumono una funzione simile a quella di un dizionario bilingue che, procedendo per ambiti, si offre come strumento di conoscenza e di supporto nelle prime scoperte.

I titoli di questa collana sono *I giochi*, *I vestiti*, *A tavola*, *A casa*, *In città*, *In campagna*, *Al mare* e *In montagna*, a cura di Serena Rosaria Conte, Grace Giacubbo, Tiziana Gulli, Susanna Ricci Bitti e illustrati da Valentina Bani, Manuela Mieli, Fiorinda Pino, Luisella Zuccotti, tutte quante autrici sorde e segnanti, la cui esperienza personale diviene centrale nella scelta dei metodi rappresentativi della LIS e nell'elaborazione di ciascun librottino. Va, però, sottolineato che le illustrazioni sono semplici, decontestualizzate e non di elevata qualità, proprio perché le autrici non sono professioniste.

Sempre tra i «Libri bilingue» troviamo un titolo particolare, *Alice nel paese delle mani* (2016, di L. Donati, ill. di A. Di Domenico), all'interno del quale la LIS viene rappresentata in modo del tutto originale. Sfruttando la fantasia allucinatoria e psichedelica dell'originale di Carroll, i referenti assumono la configurazione dei segni che li rappresentano: ad esempio, gli alberi non sono disegnati nella loro forma reale, ma attraverso due mani che riproducono il segno corrispettivo in LIS della parola «albero». Questo libro è quasi totalmente privo di elementi verbali, a eccezione dell'inizio e della fine, e sicuramente in modo originale riesce a sfruttare la forza visuo-spaziale della lingua dei segni, sebbene le illustrazioni siano amatoriali.

Un altro titolo di questa collana bilingue è *Le favole di Esopo*, in cui sono raccolte quindici favole scelte sia per il valore educativo della loro morale sia per l'importanza che esse hanno assunto nel patrimonio culturale occidentale. Questo titolo individua un libro e un dvd. Nel primo un tradizionale testo a stampa, sintatticamente molto semplice, racconta ciascuna favola ed è illustrato mediante

immagini in sequenza che ne facilitino la comprensione; nello stesso libro sono inseriti un gioco, sempre di natura visiva, e un test linguistico. Invece, nel dvd le favole vengono tradotte in LIS da otto narratori sordi ed esso contiene un gioco quiz al termine di ciascuna favola, rigorosamente in lingua dei segni.

Sono libri bilingue anche le versioni e-book di due albi illustrati: *Fortunatamente*, edito da Orecchio Acerbo editore e "Premio Andersen" 2011 (miglior libro dai sei ai nove anni) e *Il Signor G* (2011) edito dalla Nuova Frontiera Junior. Questi due e-book sono interattivi e, oltre alle illustrazioni e al testo originali, contengono un video in cui Giusi Cataldo, che ha avuto l'idea e coordina il progetto, legge la storia in italiano, mentre Alessio Di Renzo la racconta in LIS proprio accanto a lei. La versione e-book di *Fortunatamente* è stata rilasciata nel 2015 e il format è stato migliorato sensibilmente nell'adattamento e-book del *Signor G* che, infatti, si è aggiudicato il "Premio Andersen" 2017, nella recentissima sezione dedicata alla "Miglior Creazione Digitale". In esso, illustrazioni animate, video e parole sono integrati al meglio senza interferire gli uni con gli altri.

«Sordi: ieri ed oggi» è, invece, una collana di fumetti pensata per lettori più grandi, tra gli undici e i quattordici anni. I due volumi editi finora raccontano la storia dell'educazione dei sordi e sono la traduzione italiana di due fumetti francesi.

Jean il sordo (2016, di Yann Cantin e Céline Rames, ill. di Dano) racconta la storia di un orfano con disabilità uditiva, le difficoltà e le discriminazioni che subisce a causa di essa e di una società chiusa. Attraverso la sua vita vengono delineate le tappe principali del percorso della comunità sorda verso una maggiore inclusione e, in particolare, la storia del metodo dell'Abate De l'Èpée e del suo adoperarsi per creare una lingua dei segni francese e alfabetizzare i giovani sordi, salvaguardando le loro capacità comunicative e cognitive.

La figlia di Jean (2016) è il secondo capitolo della storia ed è ambientato durante la Rivoluzione francese, seguendo il destino della scuola dei sordi e le preoccupazioni in seguito alla morte dell'Abate De l'Èpée.

Infine, «MateriaLis» è una terza collana dedicata alla produzione di articoli sempre inerenti a un'educazione bilingue, come *Il poster della Geografia*, che mira a rendere accessibili nozioni base di geografia, cartografia e orientamento riguardo alla penisola italiana. Altri materiali sono un busta-sacchetto a forma di mela sulla cui superficie è disegnata in LIS una filastrocca sulle mele; una cartolina che riproduce la dattilologia della LIS attraverso linee morbide adatte ai bambini, rappresentata dal punto di vista dell'osservatore; una cartolina che spiega in LIS il gioco del nascondino per divertirsi tutti insieme.

Iniziative e progetti

La Cooperativa Il Treno onlus si dedica con passione alla diffusione del bilinguismo, attraverso incontri di sensibilizzazione e attività soprattutto nelle scuole. Infatti, i bambini sono il primo pubblico scelto dal Treno, perché imparare la LIS da piccoli è più semplice e comporta un arricchimento linguistico, cognitivo e comunicativo per ogni bambino, udente e non udente. Il Treno organizza nelle scuole dei laboratori linguistici settimanali che prevedono anche letture animate e attività ludiche da condividere come gruppo classe. I due progetti più importanti e durevoli sono LISSIAMO, che dal 2008 promuove laboratori nelle scuole dell'infanzia e nelle scuole di primaria e secondaria di primo grado, presso il 173° Circolo Didattico T. Silvestri ISISS, in Via Nomentana a Roma, e il progetto che organizza laboratori di LIS di primo e secondo livello per gli alunni della Scuola Media Statale Sperimentale "G. Mazzini" di Roma, durante l'orario extrascolastico.

Maria Anna Cingolo

Parole-chiave: educazione bilingue, LIS, sordità

Leggere è un diritto di tutti: gli albi illustrati in simboli di uovonero

Con quasi otto anni di attività, uovonero è una giovane casa editrice di Crema, dove oggi si trova la sua sede, a via Marazzi 12[1]. Il suo staff si compone principalmente di tre elementi e, da alcuni mesi, di un collaboratore part-time. In una casa editrice così piccola inizialmente i ruoli erano flessibili e non circoscritti, le competenze dei tre editori sfruttate al massimo, ma ultimamente i loro compiti si sono definiti. Infatti, attualmente Sante Bandirali gestisce la direzione editoriale, i foreign rights e la grafica; Enza Crivelli è direttrice scientifica e curatrice dei libri in simboli e della collana «Raggi»; Lorenza Pozzi dirige l'ufficio stampa, l'ufficio commerciale e organizza eventi; tutti e tre si occupano della redazione dei testi.

Gli inizi

uovonero edizioni nasce nel 2010, ma l'idea di fondare una casa editrice risale a qualche anno prima. Infatti, Enza Crivelli è una pedagogista clinica specializzata nell'autismo e nella dislessia e, operando nel settore da vent'anni, nel suo lavoro

[1] Questo contributo è un estratto della Tesi di laurea Magistrale in "Editoria e scrittura" dal titolo *L'editoria accessibile per l'infanzia. Tipologie di libri, case editrici inclusive e biblioteche*, discussa nel gennaio 2018 presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza": relatrice la Prof.ssa Maria Panetta e correlatore il Prof. Giulio Perrone.

cercava di avvicinare bambini con disturbi di linguaggio e comunicativi alla lettura, durante la terapia. Il materiale a disposizione era soltanto artigianale e rimediato; anche i libri migliori tra quelli fatti a casa non potevano essere paragonati a libri veri. Nel 2005, Enza Crivelli ha posto le basi della realizzazione del suo desiderio di creare libri pensati per bambini con difficoltà e che fossero veri oggetti editoriali, come tutti gli altri che si trovano in libreria e in biblioteca. Per due anni il progetto, condiviso con Sante Bandirali, è rimasto solo un'idea, finché ai due non si è aggiunta Lorenza Pozzi, esperta di comunicazione, e con un aiuto in più la casa editrice ha provato a diventare realtà.

Nel 2008, la regione Lombardia lanciava un bando per imprese innovative a cui parteciparono in ottocento; il trio non vinse la gara ma ottenne un buon punteggio, prese forza e, soprattutto, il progetto venne delineato nel dettaglio e con ordine per poter partecipare al concorso. Crivelli, Bandirali e Pozzi decisero, allora, di investire i propri fondi e «nella piovosa sera del 2 marzo 2010 hanno costituito la loro casa editrice (e, per l'emozione, nessuno si è ricordato di portare il libretto degli assegni per il notaio)»[2].

I tre editori si sono conosciuti a un corso di scrittura e provengono da ambiti molto diversi tra loro: Bandirali è diplomato in chitarra classica al Conservatorio di musica G. Donizetti di Bergamo ed è un musicologo, mentre, come detto, Crivelli proviene da studi di psicologia e pedagogia e Pozzi dall'ambiente della comunicazione. Insieme hanno deciso di rendere la diversità dei loro interessi una forza e proprio la promozione delle diversità costituisce il fondamento del loro progetto editoriale: una casa editrice inclusiva che produce libri in simboli (CAA) e ad alta leggibilità, perché leggere è un diritto di tutti.

Molto curiosa è la scelta del nome della case editrice. Infatti, poco prima di recarsi dal notaio Bandirali, hanno ricordato una storia di Luigi Capuana, intitolata proprio *L'uovo nero* e pubblicata nel 1882 nella raccolta *C'era una volta*. Nella storia, un'anziana signora porta al mercato un uovo nero, ma nessuno lo vuole perché

[2] Cfr. «uovonero edizioni» alla URL: www.uovonero.com/s/ (ultima consultazione: 31 luglio 2018).

tutti cercano le uova bianche; infine, viene comprato per cento lire dal re. Dall'uovo nero nasce un pulcino bianco che presto diventa un galletto che fa chicchirichì. Il galletto ne combina di tutti i colori, fa spazientire i reali e viene ucciso più volte; visto che continua a tornare in vita, la vecchia fa in modo che si trasformi in un principe e venga, così, adottato dal re che è senza eredi. Il principe, alto e bello, continua, però, a fare chicchirichì.

Bandirali ha scelto questo nome per la sua casa editrice perché la diversità che viene rifiutata nella storia, l'uovo nero tra le uova bianche, è perfettamente in linea con il progetto editoriale. La storia racconta un'altra verità: il principe continua a fare chicchirichì perché in fondo rimane un galletto. Allo stesso modo, non si può guarire da autismo, dislessia e da altri disturbi evolutivi, la diversità non viene eliminata, eppure il principe-galletto riesce a regnare.

Le collane

Ogni anno uovonero pubblica dieci novità scelte tra le proposte inviate alla casa editrice, selezionate da agenzie letterarie e oggetto dello scouting di Sante Bandirali che si autodefinisce «un cacciatore instancabile»[3].

A cura di Enza Crivelli, «Pesci parlanti» rappresenta una novità assoluta nel panorama editoriale italiano ed europeo. I titoli che la costituiscono convertono in simboli le fiabe tradizionali per l'infanzia, con il fine di non privare i bambini con bisogni speciali di quelle storie che rappresentano, o dovrebbero rappresentare, il patrimonio culturale di ogni bambino.

Il primo libro pubblicato è stato *Cappuccetto Rosso* (2010, di E. Crivelli, ill. di P. Bianchessi) scelto nel 2011 da *IBBY-Outstanding Books For Young People With Disabilities* e inserito nella sua bibliografia d'eccellenza; due anni dopo, anche *Riccioli d'oro e i tre orsi* (2012, di E. Crivelli, ill. di P. Bianchessi) è stato analogamente selezionato. La collana si è con il tempo arricchita di altre fiabe famose

[3] Abbiamo avuto il piacere e l'onore di intervistarlo in occasione della stesura della tesi di laurea.

come *Biancaneve*, *I tre porcellini*, *Giacomino e il fagiolo magico* e, l'ultimo titolo, *Il brutto anatroccolo* (2017, di E. Crivelli, ill. di A. Papini). Riferendosi alla famosa favola di Fedro *La volpe e la cicogna*, Enza Crivelli scrive

> La favola è nota. La volpe invita la cicogna a bere del buon brodo da un piatto; la cicogna non ci riesce, per via del becco, e si vendica offrendo a sua volta la cena alla volpe in un vaso stretto e lungo. Uno pari e palla al centro. Trascurandone gli insegnamenti bellicosi e punitivi, l'allegoria di Fedro costituisce un'interessante base di riflessione se la leggiamo con riferimento alla didattica della lettura. È giusto avere libri-piatto adatti solo a bambini-volpe, da un lato, e libri-vaso per bambini-cicogna dall'altro? Cioè, lasciare i libri tradizionali (illustrati o no) ai bambini che sono in grado di leggerli e pensare a libri speciali, riservati a bambini con difficoltà di lettura, che però saranno difficilmente leggibili dagli altri? O è forse necessario tradurre un libro-piatto in libro-vaso, in modo che ciascuno possa mangiare la stessa zuppa, ma da recipienti diversi? O, ancora, non è piuttosto preferibile un libro-zuppiera, alto e largo al tempo stesso, da cui possano attingere indifferentemente questi e altri tipi di bambini?[4]

La collana «Pesci parlanti» si compone proprio di libri-zuppiera, studiati per permettere la lettura a bambini con bisogni speciali ma anche adatti a lettori con sviluppo normotipico. Ciascun libro della collana è poco più piccolo di un A4, ha forma quadrata (22x22) ed è costituito dal costante numero di trentadue pagine in cartonato. Questo materiale garantisce robustezza e da parte dei bambini più impacciati una più facile manipolazione del libro, la cui fruizione è particolarmente migliorata dall'invenzione, tutta uovonero, del formato sfogliafacile®. Infatti, in contemporanea alla creazione del primo titolo della collana, che è anche la prima pubblicazione della casa editrice, è stata progettata una rubricatura al contrario, che rende impossibile girare due-tre pagine insieme ed evita «che Biancaneve si risvegli dal veleno della mela senza averla mai morsa»[5]. Questo formato è una sostituzione professionale degli abbassalingua, dei tappi di sughero e dei feltrini per sedie che nei primi libri in simboli si usavano per dividere le pagine. Il suo brevetto, che è stato depositato, ha richiesto giorni di lavoro nei quali gli editori hanno tagliato con le

[4] E. CRIVELLI, *Com'è nato uovonero da Uovonero: la casa editrice che ha cambiato la lettura in «Ho un libro in testa»*: www.hounlibrointesta.it/2015/02/17/uovonero-la-casa-editrice-che-ha-cambiato-la-lettura/ (ultima consultazione: 31 luglio 2018).
[5] *Ibidem*.

forbici i campioni (*dummies*) di cartone forniti dalla cartotecnica, passando per tante soluzioni fino a giungere al modello vincente.

I libri della collana «Pesci parlanti» raccontano le fiabe attraverso un testo semplificato, lineare e senza sottointesi, in modo tale che il lettore non sia costretto a sforzi inferenziali, ma senza compromettere la qualità narrativa. La redazione di uovonero ha ritenuto opportuno andare a capo in base al senso di ciascuna proposizione, pertanto ad ogni riga corrisponde sempre un'unica frase le cui unità verbali sono scritte in stampatello maiuscolo e allineate a destra, cosicché il lettore sia guidato verso l'illustrazione posta nella pagina successiva. Inoltre, le parole sono rappresentate in simboli pittografici PCS che rendono la lettura accessibile ai bambini con BES; solitamente non sono mai più di quindici per pagina e sempre collocati all'interno di un riquadro distintivo che permetta un intervento di modeling migliore. La stringa di lettere che compone ciascuna parola è posta al di sopra del simbolo ma, contrariamente all'uso comune, si trova al di fuori del riquadro per consentire che la lettura sia inizialmente supportata dall'uso del sistema simbolico ma poi possa, in un secondo tempo, separarsi da esso e divenire autonoma, almeno per i soggetti che ne hanno la possibilità.

La pagina è color avorio e anche le illustrazioni non sono casuali ma rispettano precisi criteri percettivi, evitando immagini sovraccariche di elementi e confusive. La qualità dell'illustrazione non è compromessa proprio perché l'idea alla base di questa collana è garantire libri veri a tutti i bambini e i migliori albi illustrati sono esteticamente belli. Pertanto, la soluzione è stata rintracciata attraverso immagini con uno sfondo molto bello, anche articolato, nel quale, però, categoricamente le figure si distinguono in modo chiaro. L'efficacia delle illustrazioni, così come del formato sfogliafacile®, è stata provata presso Il Tubero, un servizio dedicato ai disturbi dello spettro autistico creato dall'Anffas di Crema, di cui Enza Crivelli è responsabile; sono stati, dunque, i bambini a scegliere il formato e le illustrazioni che preferivano.

«I Libri di Camilla» è la collana più strettamente legata a «Pesci parlanti».

L'idea è nata nel 2015 durante il Salone del libro di Torino per rispondere alla richiesta di libri in simboli promossa soprattutto da parte delle biblioteche ed è stata presentata per la prima volta alla Fiera del libro per ragazzi di Bologna nel 2016.

Camilla è un acronimo di Collana di Albi Modificati Inclusivi[6] per Letture Liberamente Accessibili e consiste nella pubblicazione di albi illustrati di successo, modificati per diventare accessibili attraverso la rappresentazione in simboli. L'idea alla base è quella dei libri modificati in simboli con la differenza che la loro edizione è curata in modo professionale nella casa editrice.

«I Libri di Camilla» sono una collana di uovonero, ma il progetto coinvolge altri nove editori italiani per l'infanzia (Babalibri, Bohem Press, Coccole books, kalandraka, Lo Stampatello, Sinnos, Topipittori, Giralangolo, Il leone verde dei piccoli) e altre case editrici stanno valutando se entrare a far parte di questo gruppo. Assieme a questi editori, uovonero sceglie nel loro catalogo un titolo di successo o che affronta una tematica interessante; questo albo deve essere «camillabile», ovvero essere un libro adatto nel formato, nelle illustrazioni e nel testo a essere tradotto in simboli. Nella versione uovonero il titolo scelto rimane uguale all'originale in ogni aspetto, compreso il prezzo di copertina, a parte alcuni accorgimenti per bilanciare testo e illustrazioni, qualora necessario e sempre in accordo con la casa editrice dell'originale, e per la presenza del sistema simbolico WLS. Questo sistema simbolico è stato preferito ai PCS impiegati nei «Pesci parlanti» perché, anche se i simboli sono meno trasparenti, garantisce il raggiungimento di maggiori competenze di *literacy* grazie alla rappresentazione pittografica di elementi morfosintattici. Contrariamente a quanto detto per i «Pesci parlanti», il testo verbale è posto al di sotto del simbolo pittografico e ciascuna rappresentazione non è collocata all'interno di un riquadro identificativo in tre casi su cinque. Infatti, questi tre titoli «sono quelli che per complessità del testo si rivolgono a bambini con maggiori competenze di lettura: l'ipotetica complicazione data dalla mancanza di riquadratura si compensa con la maggiore fluidità di lettura, ai fini di una migliore comprensione di frasi

[6] Da notare come, casualmente (o forse no) la «I» di «Inclusione» sia posta proprio al centro del nome Camilla.

lunghe e più complesse, analogamente a quello che avviene in lingue logografiche come il cinese o il giapponese. Questo significa poter offrire ai bambini lettori l'importante diritto di poter scegliere il libro che preferiscono, così come fanno gli adulti»[7]. Inoltre, per venire incontro al libro originale e mantenere le sue illustrazioni, il testo narrativo non è posto sempre nella pagina di sinistra ma può trovarsi anche in quella di destra.

Il primo titolo della collana è *Che rabbia!* (di M. d'Allancé), che è stato scelto nel catalogo di Babalibri. Questo libro è stato frequentemente modificato nei laboratori di IN-book perché si presta moltissimo a una versione in simboli, raccontando il sentimento della rabbia che diventa una prosopopea e affianca il piccolo protagonista. Sempre nel 2016 è stato pubblicato l'adattamento in WLS delle *Parole di Bianca sono farfalle* (C. Lorenzoni, ill. di S. Fatus) edito da Giralangolo, un libro che racconta la storia di una bambina che non parla e vive in un mondo tutto suo, un testo onirico che affronta la diversità e che perciò si presta molto a una trasposizione simbolica. Nel 2017 si sono aggiunti a questa collana *Il piccolo coniglio bianco* (di J. Ballesteros, ill. di O. Villàn) di kalandraka, una tradizionale storia portoghese in cui il più piccolo risolve i problemi della comunità, e Lindo Porcello (di E. Battut) edito da Bohem Press, la storia di un bel maialino che giocando si sporca e la sera deve sempre fare il bagnetto. La casa editrice Lo Stampatello è stata coinvolta in *Piccolo uovo* (di F. Pardi, ill. di Altan), un viaggio fra tante tipologie di famiglie diverse, mentre il 2018 ha previsto la partecipazione di Sinnos a *Una scatola gialla* (di P. Gaudesaboos), la storia di una misteriosa scatola che viene trasportata da una città all'altra su aerei, treni, biciclette e autobus. Infine, da ricordare il libro di Topipittori *Ninna nanna per una pecorella* (di E. Bellini, ill. di M. Caccia) che in filastrocche narra di una pecorella distratta che si perde nel bosco ma viene messa al sicuro da una mamma lupo amorevole e protettiva.

I temi delle storie parlano sempre di diversità, inclusione e sentimenti, diffondendo una cultura dell'incontro. Il progetto è curato da uovonero, perciò i libri

[7] *Ibidem*.

sono promossi da Emmepromozione s.r.l. e distribuiti da Messaggerie libri s.p.a. come tutti gli altri titoli del catalogo, e si avvale della collaborazione di Auxilia che offre supporto tecnico e permette anche di creare simboli non esistenti, come è capitato, per esempio, nella rappresentazione degli spinaci nel libro *Che rabbia!*.

«I geodi» è il nome di una collana che raccoglie libri di narrativa e albi illustrati sotto lo stesso nome, quello di «sassi grigiastri e tondeggianti, esternamente piuttosto insulsi; ma se li conosciamo, sappiamo che aprendoli troveremo meravigliosi mondi di cristalli colorati»[8]. I geodi procedono su due binari: la narrativa e l'illustrazione.

«I geodi narrativa» sono tradizionali libri a stampa che raccontano il mondo con curiosità e senza pregiudizi né paura nei confronti della diversità. Si tratta di titoli prevalentemente di scrittori stranieri, ad eccezione di Garrincha. *L'angelo dalle gambe storte* (2016) che nasce dal genio di Antonio Ferrara, più volte vincitore del "Premio Andersen" e che è anche l'illustratore di questo graphic novel. Il libro racconta la vita del brasiliano Manoel Francisco Dos Santos, detto Garrincha, che, anche se storpio e poliomielitico, divenne il più grande dribblatore di tutti i tempi.

Gli altri titoli provengono dall'estero, e soprattutto dall'Inghilterra di Siobhan Dowd, autrice iscritta al Pen Club International, un'organizzazione nata contro la censura e in difesa degli scrittori in carcere o minacciati, e impegnata nel sociale anche attraverso la Siobhan Dowd Trust. A questo ente, creato poco prima di morire prematuramente di cancro nel 2007, appartengono i suoi diritti d'autore, il cui ricavato è destinato a garantire l'accesso alla lettura ai ragazzi che vivono in quartieri socialmente disagiati. Il suo *Mistero del London Eye* (2016) ha regalato a uovonero il "Premio Andersen" 2012 nella categoria oltre i dodici anni e racconta l'indagine di Ted, un ragazzo con la sindrome di Asperger. Gli stessi protagonisti tornano in un libro sequel che nasce dall'idea della stessa autrice ma è scritto da Robin Stevensda, *Il mistero del Guggenheim* (2017). Finalista al "Premio Strega" 2016 e vincitore di "Scelte di classe" 2015, *Il riscatto di Dond* (2015) è un altro titolo di successo di

[8] *Ibidem*.

Siobhan Dowd, pubblicato postumo da uovonero, e racconta di amore materno e fraterno, di perdono e destino. Le illustrazioni di questo titolo sono di una delle migliori illustratrici inglesi, Pam Smy, che è anche autrice dei testi di *Thornhill* (2017), un voluminoso racconto di più di cinquecento pagine che tratta con tinte scure la solitudine attraverso la storia di due ragazze, una narrata con l'espediente del diario e l'altra attraverso le immagini.

Altri titoli da menzionare per la collana «Geodi Narrativa» sono *Tutt'altro che tipico* (2013, di N. Raleigh Baskin), vincitore del Schneider Family Book Award 2013 e di "Scelte di classe" 2014, nel quale Jason, un dodicenne con disturbi dello spettro autistico, racconta la propria vita in modo ironico e leggero, e *La lega degli Autodafé 1: Mio fratello è un custode* (2016, M. Carteron), che è il primo volume di un'avventurosa trilogia che ha per protagonisti Auguste e la sua sorellina geniale e autistica, Césarine, che insieme devono far luce sulla morte del loro padre e combattere una società segreta che da secoli vuole controllare il sapere, appunto la lega degli Autodafé. Il secondo episodio della saga si intitola *Mia sorella è una guerriera* ed è stato pubblicato nel settembre 2017. L'ultimo nato della collana si intitola *La bambina che andava a pile* (2018), scritto e illustrato da Monica Taini, autrice sorda che nelle pagine in bianco e nero di questo libro racconta la propria vita, la ricerca costante di una propria identità, il mondo bilingue di chi sa parlare con voce e mani.

«I Geodi illustrati» sono una collana interamente italiana in riferimento agli autori sia di parole sia di immagini. L'esordio avviene con l'albo *Riccio Lino e le Gommolose* (2010, di E. Crivelli, ill. di P. Bianchessi) che insieme a *Cappuccetto rosso* costituisce la coppia dei primi libri pubblicati da uovonero e che racconta l'importanza della diversità e dell'inclusione attraverso la storia di un piccolo riccio, pungente e combina guai, del quale nessuno, inizialmente, vuole essere amico. Anche *Animali di versi* (di I. Felline, ill. di R. Angeletti) parla di diversità attraverso illustrazioni divertenti e filastrocche che raccontano animali fuori dall'ordinario, come il pesce con le gambe, l'elefante leggero, la farfalla con due teste e il lupo

vegetariano, per fuggire dagli stereotipi e abbracciare il diverso. Tra gli altri titoli di questa collana ci sono anche *Liberi tutti!* (2015) che, scritto e illustrato da Arianna Papini, autrice recentemente molto apprezzata nel panorama editoriale italiano, manda un messaggio ai genitori iperprotettivi, e *Chi se la fila?* (2016, di R. Angeletti) un prezioso *silent book* che ricorda l'importanza del tempo trascorso in famiglia, lasciando tutto il potere alle immagini e tante possibili narrazioni.

«Abbecedanze» si compone di libri ad alta leggibilità ed è, quindi, pensata per i bambini con dislessia evolutiva. Questa collana ha per protagonisti ragazzi dislessici e cerca di raccontare in modo leggero e divertente la fatica e la frustrazione di chi ha difficoltà di lettura, cercando di evidenziare, piuttosto, i doni creativi che spesso compensano un diverso funzionamento del cervello. Tutti i libri sono stampati nel carattere tipografico Verdana, che rispetta i criteri dell'alta leggibilità, in carta color avorio e opaca, senza giustificazioni.

La collana si compone quasi esclusivamente della saga *Hank Zipzer il Superdisastro* (ill. di G. Orecchia), rivolta a bambini dai nove anni, che ha per protagonista un ragazzino dislessico creato da Henry Winkler, il Fonzie di *Happy Days*, e da Lin Oliver. Winkler è attore, regista e anche produttore di programmi per bambini, nonché fondatore del Children's Action Network, un'organizzazione no profit per informare scrittori, registi e produttori sui temi per l'infanzia. Soprattutto, Winkler è dislessico e tra i più forti sostenitori della *My Way! Campaign*, lanciata dal governo britannico in favore della dislessia. Le avventure di Hank iniziano con *Hank Zipzer e le cascate del Niagara* (2013), finalista al "Premio Andersen" 2014 e vincitore di altri premi, e continuano in altri sette episodi, fra tritacarne, gite, iguane e calzini portafortuna. Degli stessi autori e nella stessa collana ci sono anche i cinque volumi della saga *Vi presento Hank*, che ha lo stesso protagonista ma è rivolta a bambini più piccoli (dai sette anni). Dalla saga è stata anche tratta una serie televisiva britannica di trentanove puntate: *Hank Zipzer-Fuori dalle righe* (2014-2016).

L'unico titolo di «Abbecedanze» che non è stato scritto dalla mano di Henry Winkler è *Un pesce sull'albero* (2016, di L. Mullaly Hunt), un romanzo di

formazione divertente e sensibile che racconta la storia di Ally, il suo difficile rapporto con la scuola e con le compagne di classe, il suo talento per il disegno e per la matematica e la sua dislessia.

«I raggi» è costituita da cinque titoli dedicati ai disturbi dello spettro autistico. L'obiettivo della collana è pubblicare saggi inediti che diffondano importante teorie di ricerca su questo disturbo la cui eziologia è ancora oggi in gran parte sconosciuta, in modo tale che insegnanti, famiglie, amici possano comprendere le difficoltà e i problemi che un soggetto con autismo deve affrontare a scuola, a casa, in ogni relazione sociale.

Il primo titolo pubblicato in questa collana è *Un'aliena in cortile. Capire gli studenti con sindrome di Asperger* (2010), che si concentra sulle problematiche legate all'ambiente scolastico e la cui autrice, Claire Sainsbury, riporta la sua preziosa testimonianza di soggetto con Asperger. *Autismo. Dalla comprensione teorica alla pratica educativa* (2012, di T. Peeters e H. De Clerq) è scritto da due grandi esperti del settore e unisce teoria a pratica psicoeducativa, mentre *Le percezioni sensoriali nell'autismo e nella sindrome di Asperger* (2011, di O. Bogdashina) affronta le diverse reazioni agli stimoli che generano comportamenti problematici nei soggetti con disturbi dello spettro autistico. *Le regole non scritte delle relazioni sociali* (2014) è un'opera a quattro mani di Temple Grandin e Sean Barron, scrittori con autismo che raccontano le difficoltà incontrate durante quelle pratiche sociali che per gli altri sono naturali. Infine, *Storia dell'autismo. Conversazioni con i pionieri* (2014) è un viaggio nel tempo in cui l'autore, Adam Feinstein, espone le teorie di ricerca che hanno cercato di spiegare questi disturbi.

Infine, «Altrimenti» è una collana speciale dedicata a giochi studiati e realizzati per favorire l'inclusione di bambini con BES, perché «leggere è un diritto di tutti…ma lo è anche giocare»[9]. Kikkerville è un gioco divertente ideato da Ginevra Tomei e prende spunto da una storia: la strega Ranospocchia odia chi è diverso da lei

[9] Cfr. «uovonero» alla URL www.uovonero.com/s/ (ultima consultazione: 31 luglio 2018).

e ha trasformato i quattro bambini-giocatori in ranocchie; per liberarsi dal sortilegio i bambini devono percorrere insieme un sentiero che li porta alla Sala della Corona.

Questo gioco ha un tabellone magnetico e rotante, una grafica semplice ed essenziale che non sia di disturbo per i bambini con difficoltà. Inoltre, il gioco è di tipo cooperativo, pertanto i giocatori vincono o perdono ma sempre tutti insieme. *L'AcchiappaIdee* è un gioco che racchiude una molteplicità di storie e, oltre a un albo illustrato di Fabrizio Silei, "Premio Andersen", contiene dodici set di tessere che servono a sviluppare l'immaginazione e la creatività dei bambini, perché, combinate in tanti modi diversi, danno origine a racconti sempre nuovi. Un gioco che sarebbe sicuramente piaciuto a Gianni Rodari.

Iniziative e progetti

La casa editrice partecipa soltanto alle fiere di Bologna, Torino e Roma in quanto poter aderire a questi eventi significa chiudere la redazione: pertanto, è stata attuata una scrematura delle maggiori fiere italiane.

Inoltre, uovonero organizza numerose attività dedicate soprattutto a studenti e insegnanti. «Leggere senza parole» è un'iniziativa promossa nella scuola dell'infanzia o nei primi due anni della scuola primaria e consiste in laboratori-gioco che promuovono la Comunicazione Aumentativa e Alternativa attraverso i libri in simboli, cosicché tutti i bambini con e senza bisogni speciali sperimentino e conoscano le possibilità di incontro offerte dalla lettura inclusiva. In tutte le scuole di ogni grado, uovonero organizza incontri con gli autori per dare vita a discussioni su temi importanti, come la diversità, la famiglia e l'amore, che vengono raccontati nei libri del catalogo ma che assumono un'importanza maggiore per bambini e ragazzi che stanno costruendo la propria identità. Le classi possono, inoltre, visitare la casa editrice per vedere dal vivo il processo che porta alla nascita di un libro e incontrare le figure professionali che ne guidano la creazione nelle varie fasi; sempre dedicati agli studenti sono i laboratori di scrittura creativa. Gli insegnanti possono partecipare

a corsi di formazione sull'editoria inclusiva, sulla CAA e sulle strategie che supportano la lettura, la cui relatrice è Enza Crivelli. La casa editrice è presente su Facebook, Twitter e Instagram e in contatto con alcuni siti di recensioni ritenuti di qualità.

Maria Anna Cingolo

Parole-chiave: Alta leggibilità, CAA, inclusione

Requisitoria
contro lo stato attuale della letteratura e dell'editoria in Italia

Non si dà letteratura senza lettore.

Nessun tipo di letteratura può prescindere dal secolare nesso scrittura-lettura: concetto che può, a prima vista, apparire banale, ma che, analizzato con maggior profondità, focalizzando l'attenzione proprio sulle possibilità costitutive di tale dualità, sembra fornirci una valida chiave di interpretazione (una fra le tante) del percorso tortuoso e "decadente" che il fenomeno Letteratura ha intrapreso a partire dagli ultimi trent'anni, almeno in Italia.

Per esaminare da vicino la deriva di una certa "società" letteraria, che forte, sperimentatrice, autorevole era stata sin dal primo dopoguerra fino alla fine degli anni '70, più che mai vengono in nostro soccorso alcune trasformazioni storico-sociologiche che hanno caratterizzato il nostro Paese dai primi anni '50, mutandone in maniera preponderante il carattere, gli usi, i costumi, in definitiva l'essenza stessa del vivere sociale, e consegnandolo infine alla contemporaneità. La fase di grande crescita industriale e di conseguente espansione economica, il cosiddetto *boom*, che l'Italia attraversò fra la metà degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, provocò notevoli mutamenti, capaci di intaccare in modo stabile e duraturo le abitudini di vita degli italiani, spalancando le porte alla cosiddetta società dei consumi, mutandone la quotidianità, i desideri, le aspirazioni, forgiando una nuova e ampia gamma di simboli importati direttamente dall'*american lyfestile*, che si affacciava allora da noi con qualche decennio di ritardo rispetto alla sua matrice originaria.

Il benessere economico, impostosi in maniera trasversale e interclassista, diffuso dunque in gran parte degli strati della popolazione, permise di ripensare una socialità diversa, ponendo le premesse per uno sviluppo più equo, fino ad allora impensabile. Premesse che, però, si rivelarono poco realizzabili già a partire dalla

fase successiva. Le contestazioni giovanili, le lotte sindacali, le manifestazioni di protesta che scoppiarono numerose dalla fine degli anni ’60 non furono altro che dure prese di posizione contro un sistema statale, politico e civile inabile a tenere il passo con le novità di un mondo che, con rapidità inaudita, stava soppiantando quello vecchio, portando con sé una serie innumerevole di bisogni, voglie e richieste che ogni individuo si sentiva in diritto di reclamare per sé e per gli altri; un’apertura verso libertà impellenti e necessarie. L’inevitabile crescita di una consapevolezza collettiva dell’agire *in* società, la possibilità di cambiare definitivamente modelli e standard ormai considerati retrogradi, la grande tentazione di rovesciare la cosiddetta scala sociale contribuirono a ridistribuire in modo maggiormente democratico l’intera gamma dei valori (o disvalori) costitutivi della comunità.

A tali processi se ne accompagnarono altri di carattere maggiormente empirico, dunque facilmente studiabili, d’importanza forse ancor più elevata; fra tutti, la crescita dell’alfabetizzazione: secondo dati Istat, se nel 1951 l’analfabetismo riguardava il 12,9% della popolazione italiana, dieci anni dopo la percentuale arrivava a scendere di quasi 5 punti percentuali. Nel 1963, infine, la riforma della scuola media unica portò a una diminuzione ancora maggiore del tasso d’analfabetismo. La conseguenza più evidente di tale fenomeno ci avvicina alla tesi centrale di questo breve contributo.

Inevitabilmente, la crescita stabile e costante dell’alfabetizzazione, una delle grandi conquiste dell’Italia moderna, produce un incremento e un allargamento della base dei potenziali lettori. Ciò accade in maniera capillare soprattutto con la generazione nata durante o appena dopo gli anni che stiamo prendendo in considerazione, tra il ’60 e il ’70-75. La tanto agognata democratizzazione culturale, capace di rinnovare e iniettare linfa nuova nel circuito artistico e letterario italiano, ha certamente avuto il merito di scongiurare un elitarismo anacronistico, destinato a scomparire in una società allargata e pluralista, in cui la cultura cessa di essere per pochi. Eppure, nonostante le potenzialità insite in tale processo di allargamento, il “miglioramento culturale”, che pareva allora forzatamente dover passare attraverso

una nuova e prolifica fase di condivisione e coinvolgimento, non c'è stato. Sebbene durante gli anni Settanta, a seguito anche di un aumento sostanziale della percentuale degli iscritti all'Università[1], si profilassero finalmente condizioni potenzialmente favorevoli alla definitiva consacrazione di un contesto culturale ampio e accessibile a molti, il balzo in avanti si è bloccato proprio sulla soglia. L'avvento, pochi anni dopo, della televisione privata e commerciale; l'esplosione della pubblicità mediatica; l'affermarsi repentino di un modello di società fondato sull'immagine e sull'immediatezza dei contenuti; l'incapacità della classe dirigente italiana di impostare un modello scolastico capace di affrontare con coraggio e determinazione la deriva dei modelli sociali e comportamentali, di mettere in atto una politica culturale d'ampio respiro, coinvolgente e riformatrice; retaggi atavici come la scarsa abitudine alla lettura sono i fattori principali che hanno determinato la negazione di quello sviluppo culturale, intellettuale e letterario armonioso che, date le ottime premesse, pareva profilarsi invece all'orizzonte. Anzi, si è andati incontro a uno sradicamento di quella già residuale base di dialogo intellettuale costruttivo, che poco a poco perdeva importanza e prestigio a causa di una progressiva e feroce delegittimazione del fatto culturale e della sua ragion d'essere. Proprio nel momento storico in cui la cultura sembrava destinata a sconfinare in territori nuovi e fino ad allora sconosciuti, essa è andata indebolendosi. Entrando in un periodo storico votato alla tecnica, alla rete, alla tecnologia, essa è stata marginalizzata, considerata secondaria e non ha trovato modo d'imporsi. Abbandonata a se stessa, tacciata di inutilità e priva di voci capaci di sostenerla e di traghettarla verso i nuovi mutamenti sociali, non solo non ha abbracciato quell'arricchimento pluralista a cui sembrava destinata, ma è andata addirittura "assottigliandosi".

D'altro canto, tornando più specificamente all'universo letterario, l'incremento potenziale del pubblico dei lettori ha prodotto ben presto ingenti fenomeni negativi. Come sempre, il lato oscuro della medaglia impiega pochi anni a venir fuori. Accade,

[1] N. TRANFAGLIA-A. VITTORIA, *Storia degli editori italiani*, Bari, Laterza, 2000, p. 54: «Gli iscritti all'università, che erano stati 268.000 nell'anno accademico 1960-1961, diventano 403.000 nel 1965-1966 ma hanno addirittura un'impennata grazie alla liberalizzazione: nel 1970-71 sono già 682.000 e cinque anni dopo si avvicinano al milione con 936.000 matricole».

infatti, che, inglobata anch'essa in un sistema consumistico vorace e tentacolare, la crescita potenziale del numero di lettori inneschi un inevitabile (almeno pare) processo di notevole peggioramento della qualità letteraria dell'intero scenario italiano; come avviene in molti altri settori produttivi, è la quantità a prevalere sulla qualità. Nella società di massa la mercificazione culturale lentamente trionfa, secondo una logica di mercato che predilige la vendibilità, il lucro, e sacrifica sull'altare del guadagno il valore intrinseco dell'opera.

All'interno di questo processo macroscopico si verifica, contemporaneamente come causa-e-conseguenza, un mutamento sostanziale delle caratteristiche e dei principi stessi del sistema editoriale, con la nascita e l'affermazione, a partire dagli anni '80, di enormi agglomerati editoriali; veri e propri colossi capaci a poco a poco di accorpare in sé tante case editrici minori, impossibilitate a resistere nell'oceano della concorrenza spietata, dando vita a un sistema gerarchico, spersonalizzante, puramente manageriale[2]. La rapida affermazione di una vera e propria struttura industriale, nella maggior parte dei casi favorita e accompagnata dall'afflusso di capitali extraeditoriali, impone un definitivo riassestamento sistematico soprattutto a quella porzione di editoria la cui missione culturale difficilmente riusciva a convivere con risultati imprenditoriali e aziendali floridi e costanti, provocando la «tendenziale scomparsa di una vera identità editorial-letteraria»[3]. Preferendo l'agglomerazione alla singolarità, la verticalità all'orizzontalità, buona parte del sistema editoriale attuale, o almeno quello che ha maggior potere e influenza, nega e relega ai margini una certa idea di confronto e di scambio d'opinione, di dibattito e di scommessa. Le governance delle nuove compagnie agglomeranti, inseguendo profitti irraggiungibili e imponendo tassi di crescita della produzione simili a quelli di altri settori, per natura e struttura completamente differenti, come quello media-televisivo e dei rotocalchi, a discapito di una programmazione di catalogo lenta e ragionata, finiscono con

[2] Secondo gli ultimi dati Istat (2016), i piccoli e medi editori, pur rappresentando oltre l'86% del numero totale di editori attivi, coprono all'incirca solamente un quarto della produzione totale. Ciò, d'altra parte, sta a significare che i cosiddetti grandi editori, pur rappresentando solo il 13,6% degli operatori attivi, riempiono il 75% della produzione.

[3] G. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, p. XIII.

l'annichilire le basi ideologiche e fondative di quell'editoria di qualità, fertile e vivace, in grado di animare gran parte del Novecento e di essere fedele specchio dei mutamenti culturali che lo hanno percorso. S'impone, dunque, quella che André Schiffrin e prima di lui Jérôme Lindon definivano mirabilmente «editoria senza editori», in cui ad assumere nella sua totalità il potere decisionale è spesso un manager, o un comitato di manager, proveniente/i da tutt'altro settore, spesso dalla finanza o dal mondo del marketing. Entrati nell'ottica del profitto immediato, si abbandona qualunque tipo di approccio progettuale per assecondare la ricerca del best seller, secondo una logica che non fa che aumentare dannosamente il divario fra i libri più venduti e quelli che rimangono, invece, ai margini della distribuzione, destinati presto a tornare nei magazzini o a essere spacciati in super saldo, nonostante spesso siano proprio i libri poco venduti a caratterizzarsi per un miglior livello qualitativo e culturale. Senza tralasciare il fatto che frequentemente è proprio la volontà d'investire grandi somme per l'inseguimento del potenziale best seller a produrre le più ampie perdite nel budget. La preferenza ossessiva per l'*instant book* e per l'autore più appetibile sul mercato finisce con il marginalizzare anche la solidarietà verso la filiera degli scrittori fedeli ciascuno alla propria casa editrice, con conseguenti nomadismo di autori affermati e investimenti su esordienti o emergenti, fisiologicamente impossibilitati ad affermarsi in modo istantaneo (salvo rarissime eccezioni) e privati della possibilità di essere accompagnati lentamente, opera dopo opera, nel loro processo di crescita, maturazione e d'inserimento nel panorama letterario. L'immediato sostituisce il futuribile.

A tutto ciò conseguono un inesorabile appiattimento dell'offerta, un'omologazione degli standard letterari, in funzione di maggiori prospettive di vendita, in un contesto mercantile monopolistico che arriva, ormai, a dettare la maggioranza delle scelte editoriali. Infranto il processo di valorizzazione del rapporto fideistico con il proprio pubblico di riferimento, che per lunga parte del XX secolo era stato al centro delle scelte e dell'elaborazione del catalogo dei più autorevoli editori di cultura, la grande distribuzione divora il mercato, riempiendo le catene di

librerie appartenenti ai marchi più importanti e potenti con migliaia di copie dello stesso libro, inseguendo il boom di vendite, rinunciando contemporaneamente a qualsiasi legame con le piccole librerie indipendenti, condannate nella maggior parte dei casi a chiudere per sfinimento, affondate anche dalla crescita esponenziale delle vendite online.

Parallelamente alla sottomissione a tale logica di mercato, si consuma, ineluttabile, la trasformazione dell'essenza stessa dello scrittore, della sua ragion d'essere. Nel momento in cui viene riconosciuta e legittimata dalla collettività la possibilità della scrittura "allargata", nel momento in cui le classifiche di vendita e consenso premiano indifferentemente libri scritti da personaggi che un tempo non avrebbero mai avuto alcuna possibilità di accedere al mondo dell'arte e della cultura, e allo stesso tempo non avrebbero mai avuto alcuna intenzione di farlo, ecco che la figura dello scrittore, socialmente e storicamente ben determinata almeno fino a un certo momento del '900, viene a perdere di significato, privandosi di quell'aura benjaminiana che, con intensità maggiore o minore a seconda dei casi, da sempre lo aveva qualificato e distinto. Inoltre, gran parte del sistema editoriale, timoroso e poco incline alla novità, ha rinunciato a un sistema di filtraggio valido ed efficace, permettendo la formazione di un mercato librario del tutto omogeneo e ripetitivo, volto perlopiù alla genericità, alla serialità e alla convenzionalità. Nel passaggio da un contesto limitato e ben definito a una vera e propria "industria" culturale viene paradossalmente a perdersi, infatti, quell'elemento di mediazione e di raccordo che centrale era stato nell'affermazione e nella crescita dell'editoria del dopoguerra. La nuova impostazione mercantile e dirigista, optando per un approccio diretto e rapido al consumatore, rinuncia al prezioso lavoro di analisi e ricamo del mediatore, del critico, del letterato-consulente; spezzando definitivamente il connubio tra intellettuale e fruitore, il nuovo mercato culturale, specialmente quello librario, cancella quel lavoro di filtraggio e valutazione un tempo prezioso non solo come operazione di scelta e selezione dei testi, come garanzia della qualità delle pubblicazioni, ma anche come arricchimento di prospettive e ricerche, innescando un

processo d'impoverimento della teoria e di marginalizzazione del lavoro critico. Certamente un'esigua azione di ricerca, studio e approfondimento sopravvive, ma ciò è reso possibile unicamente da una scelta isolazionista che è spesso, allo stesso tempo, una netta presa di posizione anti-divulgativa. Come sottolineava bene Ezio Raimondi, «la società di massa spinge la critica accademica verso un alessandrinismo tecnico, con linguaggi sempre più preziosi e chiusi, che l'allontanano dal fresco contatto della nuova letteratura. E d'altro canto la fuga degli scrittori verso l'accademia nasce da uno stato di insicurezza, quale è quello del mercato con le sue leggi di libero scambio»[4]. D'altronde, nel momento in cui «le ristrutturazioni e le concentrazioni […] riducono il prodotto libro a uno dei tanti strumenti mass mediologici», muta necessariamente anche «il ruolo degli intellettuali, che diminuiscono di numero nelle redazioni editoriali, […] perdono potere progettuale […] e tendono a spostare la loro funzione dalla produzione alla diffusione del libro, al di fuori dell'azienda editoriale»[5].

La cessazione di un intervento sistematico di giudizio valoriale istruttivo e migliorativo, inserendosi in un più ampio fenomeno di appiattimento di valide modalità organizzative di vaglio e scrutinio, comporta una svalutazione profonda della competenza, dovuta principalmente a un abbassamento del livello medio delle opere pubblicate. L'accettazione costante di testi di poco valore e rilevanza, ma appetibili e richiesti dal mercato, non fa altro che favorire e alimentare un circolo vizioso difficile da scardinare. Un gioco al ribasso in cui a perdere sono tutti: editori, lettori e scrittori. Questi ultimi, soprattutto, dovrebbero ripensare il proprio mestiere. Non è scrivere un libro che rende scrittori. Prima di scrivere bisogna aver letto, bisogna aver osservato.

La categoria degli scrittori è andata così tanto ampliandosi negli ultimi anni che è finita con l'implodere. È diventato difficile persino discernere tra chi lo fa come mestiere e chi, invece, vi si diletta per passatempo. Nel panorama otto-novecentesco,

---

[4] E. RAIMONDI, *Tecniche della critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1967, p. 55.
[5] G. TURI, *L'intellettuale tra politica e mercato editoriale: il caso italiano*, in *La mediazione editoriale*, a cura di A. Cadioli, E. Decleva, V. Spinazzola, Milano, il Saggiatore, 1999, p. 79.

entro un sistema ovviamente molto più ristretto e selettivo, in cui lo status del lettore era certamente diverso, per conoscenze e bagaglio culturale, rispetto al lettore medio attuale, lo scrittore si assumeva il compito (e spesso vi riusciva) di educare il lettore alla complessità del libro, della scrittura e inevitabilmente alla complessità del mondo e della realtà circostante. Ora avviene, invece, che, travolto da un orientamento inclinato verso un'irreversibile decadenza, è lo scrittore a essere preso per mano da un lettore che si accontenta, che rinuncia alla complessità, a voler interpretare la difficoltà del presente. Il rapporto si è, dunque, capovolto; siamo entrati pienamente in quello che Buschaus definisce «il momento dei lettori», in cui, «data la scarsità dei concetti poetologici che pretendano di indicare qualcosa di fondamentalmente nuovo […] si ricorre a concetti che, in fondo, tradiscono la perplessità di fronte a una situazione che non presenta alcuna scuola, alcun movimento che abbia ancora il coraggio (l'ingenuità) di richiedere quella rottura col passato che una volta, nei bei tempi moderni, faceva l'orgoglio di qualsiasi avanguardia che si rispettasse»[6]. Così, abdicando al proprio antico ruolo di pensatore e interlocutore mai passivo, anche lo scrittore si abbandona a una scrittura piatta, semplice, banale, scialba, divenendo ben presto l'artefice di una nuova e impalpabile medietà. Quando la letteratura rivestiva ancora una funzione "oracolare, profetica, rivelatrice" e gli scrittori possedevano, senza vergognarsene, una caratura intellettuale ed etica capace di posizionarli tra i più autoritari interlocutori della società civile, a essi era affidato il compito d'inaugurare nuove esperienze tematiche, stilistiche, di aprire le porte a nuovi orizzonti letterari e non solo. Certamente è sempre esistita *a latere* una letteratura popolare, di più semplice accesso, di facile fruizione, ma essa è sempre stata consapevole della propria natura e del proprio pubblico, mai la si è spacciata per altro. Quando viene, però, a perdersi una costellazione certa di riferimenti valoriali, l'unico canone a cui si rimane aggrappati è quello delle copie vendute. Caduto il discrimine tra "buona" e "cattiva" letteratura, oggi si erge un altro e ben più scadente dualismo: letteratura che vende e letteratura che non vende. Succube di tale fenomeno, il lettore è diventato,

[6] U. SCHULZ-BUSCHHAUS, *Editoria ed evoluzione dei generi*, in *La mediazione editoriale*, op. cit., p. 120.

all'interno del sistema consumistico contemporaneo, un semplice consumatore del prodotto-libro, una vittima dunque, ma anche carnefice, pedina: ma anche burattinaio.

Nel panorama italiano d'oggi, in cui solamente il 14% della popolazione dichiara di leggere 12 o più libri all'anno[7], il libro sembra aver perso, ormai, la possibilità ontologica d'essere altro rispetto a una semplice merce. La massificazione, dunque molto relativa, della cultura letteraria condanna, tuttavia, quest'ultima a perdere anche la sfida del linguaggio nello scontro decisivo con la televisione e il cinema. Nel momento in cui la letteratura tutta si rassegna a essere portatrice di un lessico medio-basso e di strutture sintattiche di simil-parlato senza che tale scelta di base sia ponderata o corrisponda ad alcun tipo di poetica figlia di ragioni estetiche, cessa di essere *alternativa*, cessa di essere *altro*, perde in qualche modo la propria funzione originaria, viene inglobata all'interno di un sistema di fruizione che appiattisce le differenze tra medium per natura diversissimi tra loro.

Riscoprire la complessità non vuol dire tornare a un linguaggio aulico, arcaico, poco adatto al presente o la cui sofisticazione sia fine a se stessa; riscoprire la complessità significa ricominciare ad abituare il lettore a fare fatica, a doversi fermare a riflettere, a (ri)pensare alla parola letta, a riaprire un dialogo stimolante e costruttivo con il libro; significa riscoprire un linguaggio capace di arricchire l'uso che del linguaggio si fa quotidianamente, un linguaggio che non ceda all'ordinario, ma che impreziosisca nuovamente il nostro patrimonio lessicale, oramai abbandonato, e non solo. Ed è proprio qui che gran parte dell'editoria oggi si mostra poco coraggiosa, poco volenterosa, incapace d'incentivare e favorire la riapertura di un dibattito sulle possibilità poco sfruttate della letteratura di oggi e della letteratura di domani. Rimanere a galla non è più sufficiente.

L'editoria deve tornare a porsi in maniera costruttiva, recuperando la proprie funzioni originarie: quelle di mediatrice affidabile e di garante del valore letterario dell'opera pubblicata. Nella trama di un tessuto in cui ogni fattore contemporaneamente ha e subisce influenza dal fattore a lui contingente, è necessario

[7] Secondo dati Istat del 2015, un lettore su due (45,5%) si conferma "lettore debole", avendo letto non più di tre libri in un anno.

ristabilire una lista di priorità, partendo da una rinnovata politica di apertura al rischio e alla sperimentazione da parte del sistema editoriale, o almeno da parte di quell'editoria che si fa veicolo di una ricerca volta alla diversità, all'originalità, che poco conviene ai grandi colossi. Per questo motivo è utile sottolineare, sfatando un tabù che pare da troppo tempo intoccabile, «che non è per niente scontato che la cosiddetta editoria di cultura sia predestinata ai conti in rosso. […] Basta una dose normale di intelligenza imprenditoriale per impostare una produzione mirata efficacemente sulle attese di gruppi e strati di utenza ristretti ma culturalmente egemonici»[8]. A ciò si aggiunge, poi, anche la necessità impellente che lo scrittore recuperi il desiderio di tentare, di spingersi *oltre*, oltre se stesso, oltre la media, che torni a osare, pur senza avere la sicurezza di venir recepito, di essere da subito compreso, di vendere. D'altronde, come affermava Giulio Einaudi, «lo sforzo dello scrittore, e dell'editoria di cultura, è di anticipare i tempi. Essere uno che pensa oggi ciò che domani sembrerà ovvio»[9]. Ci sarebbe nuovamente bisogno di una letteratura capace di sconfiggere l'anestesia del gusto e del valore che irretisce da anni gran parte del panorama editoriale italiano.

Niccolò Amelii

[8] V. SPINAZZOLA, *Letteratura moderna e imprenditoria libraria*, in *La mediazione editoriale*, op. cit., p. 127.
[9] S. CESARI, *Colloquio con Giulio Einaudi*, Torino, Einaudi, 2007, p. 219.

Intervista a Emilia Lodigiani, fondatrice della Casa editrice Iperborea

Laureatasi in lingua e letteratura inglese presso l'Università degli Studi di Milano, Emilia Lodigiani ha vissuto a Boston e a Parigi dal 1972 al 1985, lavorando come giornalista. Nel 1981 ha pubblicato per Mursia un volume intitolato *Invito alla lettura di J. R. R. Tolkien*. Nel 1987 ha fondato la Casa editrice Iperborea e nel 1996 il Re Carlo XVI Gustavo di Svezia e il Parlamento svedese l'hanno insignita del più alto riconoscimento che la Svezia attribuisce ai cittadini stranieri: l'onorificenza di "Cavaliere dell'Ordine della Stella Polare".

Emilia Lodigiani ci ha gentilmente concesso l'intervista che segue[1].

Com'è nata l'idea di fondare una casa editrice?

È nata dalla scoperta degli autori nordici: il mio primo approccio al Nord risale a quando ho scritto il libro su Tolkien; quindi, ho cominciato a conoscere e a leggere la mitologia: credo che moltissimo del mio amore per l'argomento sia dovuto al meraviglioso saggio che Borges ha scritto sulle letterature germaniche; e poi la lettura delle saghe, perché in effetti, come ben dice lui, sono romanzi, una ricchissima letteratura medievale fiorita quando noi avevamo Dante, che non è uno scherzo, ma forse quella relativa alle mitologie è la più ricca letteratura medievale rimasta.

In seguito, avevo cominciato, stando a Parigi, a lavorare su un progetto su Karen Blixen, un'autrice che conoscevamo molto bene in famiglia perché mio padre lavorava molto in Africa, anche prima del film, quando era ancora poco conosciuta in

[1] L'intervista fa parte dell'*Appendice* alla Tesi di Laurea Magistrale in "Mediazione editoriale e cultura letteraria", dal titolo *L'editoria è donna. Le figure femminili che hanno ricoperto ruoli direttivi nella storia dell'editoria italiana, dall'Unità a oggi*, discussa a luglio 2018 presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza": relatrice la Prof.ssa Maria Panetta e correlatore il Prof. Giulio Perrone.

Italia. Vivevo a Parigi e ho cominciato a leggere i contemporanei, per caso da lettrice, e tornata in Italia ho scoperto che non erano pubblicati, non erano conosciuti. Da lì è nata l'idea, cioè mi è sembrato quasi un dovere far conoscere questi scrittori eccezionali, e la prima ipotesi è stata quella di andare da Einaudi, Adelphi, che mi piacevano, che stimavo e che leggevo, a proporre questa lista di autori che mi ero fatta nella testa, ma poi ho detto «io non so niente di queste letterature, sono una banale e normale lettrice e quindi perché dovrebbero affidare a me il progetto?». Poi, per una serie di coincidenze, ci sono stati incontri con piccoli editori che cominciavano a essere noti in quel periodo, e da lì ho capito che potevo lanciarmi nella sfida.

Iperborea nasce nel 1987, nel pieno dei processi di grande concentrazione editoriale. Come ha vissuto quel particolare momento?

In realtà, credo che, proprio a causa del processo di concentrazione, che ha spinto le grosse case editrici ad avere bisogno sempre più di, diciamo, best-seller, c'è stato moltissimo spazio per la nascita di molte piccole case editrici.

Era un periodo in cui, mi ricordo, nelle statistiche si diceva: «In Italia nasce un editore ogni due giorni e muore un editore ogni due giorni», perché c'era proprio un ricambio. Io stessa ho visto nascere moltissime case editrici che andavano, un po' come noi, a fare delle esplorazioni che i grandi non si potevano permettere, anche perché per noi un libro pubblicato in 2.000 copie e venduto in 1.500 copie era già un buon risultato: per un grosso editore, quelle cifre contraddistinguono un autore che abbandona. Per cui credo che il processo di concentrazione abbia anche un po' favorito questa espansione di piccole sigle.

Qual era il rapporto tra donne e mondo dell'editoria quando lei vi ha fatto il proprio ingresso?

Quello che rimane tuttora: c'è sempre più un aumento del numero delle donne, come è successo nella scuola, come succede in tutti i campi in cui non si guadagnano

molti soldi [ride, *n. d. r.*]. Ovunque le risorse finanziarie sono poche si trovano donne, perché si lanciano di più in mestieri di passione, credo, e non trovano barriere all'ingresso perché gli uomini cercano di guadagnare di più.

All'inizio, quando ho cominciato, le grandi figure di donne nell'editoria erano Sellerio, Inge Feltrinelli, c'era La Tartaruga, c'era Rosellina Archinto, quindi c'erano già delle case editrici dirette da donne, ma direi che nel tempo il numero è decisamente aumentato, ed è decisamente aumentato il numero delle libraie e delle addette in generale alla redazione. Insomma, c'è stata una continua, progressiva femminilizzazione del mondo editoriale.

Ha dovuto scontrarsi con dei pregiudizi negli anni in cui ha fondato Iperborea?

Assolutamente no; anzi, dico sempre che credo che per me sia stato un vantaggio essere donna: intanto, nel mondo maschile non ero percepita come una concorrente, forse perché non mi si prendeva molto sul serio, non lo so [ride, *n. d. r.*]. Però, ricevevo aiuti, anche perché il mondo dei piccoli editori è un mondo in cui ci si aiuta, ci sono molte amicizie, è facile fare progetti insieme. Abbiamo fatto anche dei tentativi di creare dei gruppi, fare fiere insieme: finché i progetti sono rimasti limitati a uno scopo immediato, hanno tutti funzionato; quando sono diventati più a lungo termine e con degli equilibri economici diversi fra i vari editori, è stato molto più difficile, non ha funzionato perché in effetti c'è anche un altissimo individualismo. Cioè, siamo amici e collaboriamo, però non si riusciva a creare un gruppo.

Adesso, devo dire che questa nuova associazione degli indipendenti è una bella sfida e siamo molto contenti di esserci arrivati, unendo le varie associazioni.

Oggi, quindi, qualcosa è cambiato?

Direi di sì, in questo senso, anche perché c'è un gruppo di editori (come Iperborea che ha 30 anni, e/o che ha 40 anni, Marcos y Marcos che ha 40 anni, minimum fax che ne ha 25), cioè un gruppo di amici, con gli stessi obiettivi culturali diciamo, delle case editrici cosiddette di catalogo che hanno acquistato abbastanza rilevanza. Credo

che abbiano un po' influito sulla realtà, anche economica, dell'editoria: non sono per niente pessimista.

La redazione di Iperborea è composta quasi esclusivamente da donne: è una scelta?

Non è una scelta di principio: abbiamo trovato delle persone bravissime, ed erano donne. Comunque, devo dire che le scelte di tutti gli ultimi anni le ha fatte mio figlio, che è un uomo.

Io ho sempre avuto, tranne in brevi periodi, collaboratrici donne, e mi sono sempre trovata molto bene. Lui ha lavorato per quattro anni in un'altra casa editrice, al Saggiatore, e, quando è uscito, più o meno in contemporanea, sono uscite di lì anche diverse persone con cui aveva lavorato e con cui si trovava benissimo, che conosceva bene, e si è affrettato a prenderle da noi, con grande gioia.

C'è una squadra eccezionalmente brava, con un'atmosfera bellissima, e tutte personalità diversissime, però non abbiamo assolutamente niente contro gli uomini, a parte che l'editore adesso è un uomo: abbiamo avuto degli stagisti temporanei, che poi riprendiamo quando ci sono degli eventi, sono tre o quattro ragazzi che vengono e lavorano bene, e siamo molto contenti. Per esempio, hanno delle doti anche tecnologiche che forse mancano un po' di più alle donne. Però, credo che l'atmosfera così collaborativa (adesso dico una banalità) un po' sia legata al fatto di essere tante donne.

Ritiene, dunque, che ci siano qualità femminili che si prestano meglio al lavoro editoriale?

Ci sono delle qualità, sì, e lo vedo anche nel mondo delle librerie questo avanzamento delle donne, che sono arrivate a essere libraie, non più solo commesse: ho l'idea che la libreria sia un luogo che deve essere accogliente, un po' come una casa, e in questo le donne sono più brave. Sono più aperte.

Come vede il futuro del libro in Italia, soprattutto per le piccole e medie imprese?

Come dicevo prima, sono abbastanza ottimista, anche se devo dire che ho sempre mantenuto un enorme ottimismo anche sull'aumento della lettura in Italia, e, ahimè, le statistiche vanno assolutamente nel verso opposto: quando Iperborea è nata, i dati dicevano che il 49% degli italiani comprava almeno un libro all'anno, e siamo passati al 43%, quindi i lettori sono diminuiti. È anche vero che, con internet, gli ebook sono considerati acquisto di libro; però, credo che per forza la lettura debba crescere, perché sennò finiamo tra i Paesi sottosviluppati.

Viviamo in un mondo estremamente complesso, in cui la cultura, la capacità di capire cosa succede intorno, è indispensabile per trovare lavoro: quando si dice che i giovani non hanno lavoro, forse non si considera che spesso non hanno la preparazione, le competenze alte che chiede il mercato del lavoro, adesso. Per cui, si deve aumentare la lettura.

E, sul mercato editoriale, ho visioni diciamo un po' ideali e non so quanto di ottimismo naturale: faccio fatica a pensare che non si vada avanti in meglio. È l'enorme aumento dei libri nel settore dell'infanzia e della giovinezza che può darmi ragione: la speranza è che chi ha capito quanto è bello leggere poi continui.

Dopo oltre trent'anni di attività, qual è il momento, o i momenti, che ricorda con più affetto, in quella che è a tutti gli effetti la sua casa?

Ne ho avuti talmente tanti che secondo me è difficile selezionare: posso dire che i momenti più belli sono comunque sempre gli incontri con gli autori, perché sono persone assolutamente speciali. Già il lettore ha un rapporto privilegiato con lo scrittore, perché lo conosce: uno scrittore vero comunica a un livello talmente profondo che noi lettori lo conosciamo a un livello profondo, e ci fa conoscere parti di noi a un livello più profondo.

L'editore ha in più questa sorta di chiamiamolo "amore da collezionista", per cui avere un autore nel proprio catalogo è motivo di orgoglio, di possesso, e da parte

dell’autore c’è di base un po’ di riconoscenza. Diciamo che è un rapporto che parte benissimo (sempre che l’editore pubblichi in maniera decente i libri), perché appunto c’è una conoscenza profonda, un rapporto di orgoglio da una parte, e di riconoscenza dall’altra, per cui è facile che nasca una vera amicizia: per noi è stato così, ed è veramente un’enorme gioia, perché sono persone che ti danno molto, ti arricchiscono molto, con tutti i loro difetti, ovviamente; sono anche persone che hanno delle fragilità, hanno dei narcisismi, però direi che è molto meglio l’aspetto positivo.

E poi, naturalmente, il fatto che nel mondo nordico il ruolo di Iperborea è stato così riconosciuto, che ci hanno riempito di onorificenze, anche quella è una bella soddisfazione, sono momenti belli: credo che tutti noi abbiamo bisogno di un po’ di gratificazioni nella vita, anche se il mestiere che si fa è in sé già bello. Vedere, poi, che è anche apprezzato aggiunge tanto. Le gratificazioni possono venire da un’onorificenza data dal re, e dalla gioia del lettore che proviamo qua nelle fiere: quando il lettore viene a ringraziare per un libro pubblicato, posso dire: «ho fatto qualcosa di buono, di bello».

Alice Paoli

Recensioni

Questa sezione è dedicata a recensioni, per lo più di libri di vario argomento e genere letterario, italiani e stranieri, classici e contemporanei, e mira a fornire informazioni puntuali nonché valutazioni motivate e argomentate sulle pubblicazioni prese in esame, talora suggerendo spunti per una loro interpretazione critica.

A partire dal quarto fascicolo, sono state introdotte le recensioni di pellicole cinematografiche e nel sesto quelle relative a eventi, mostre e manifestazioni varie.

Marcello Borgese, *L'uroboro e l'incantatore di Serpenti*

Reggio Calabria, Città del Sole Edizioni, 2017, pp. 312, eu 15,00

ISBN 9788873519935

Il romanzo è ben riuscito, e per quanto riguarda lo stile e per il contenuto. Si lascia leggere con piacere, in quanto racconta una storia o delle storie che si svolgono in una Calabria ancora per molti aspetti feudale e poi dominata (siamo nel Settecento) dai francesi, i quali commettevano diversi soprusi e abusi nei confronti della popolazione e ovviamente gli uomini calabresi, forti, valorosi e coraggiosi, uccisero diversi «monsù», come venivano chiamati i soldati francesi.

In Calabria viene organizzata una sommossa contro i francesi, alla quale prende parte pure il protagonista di questa nuova opera di Borgese, Atenogene, che vive una vita intensa e caratterizzata da varie esperienze, tra successi e insuccessi. Nel corso dell'opera si leggono vari riferimenti storici che ci riportano alla Calabria dei tempi di Gioacchino Murat.

Intorno al personaggio principale si snodano varie vicende e nel corso della sua vita egli fa diversi incontri. Una vita avventurosa, quella di Atenogene, di cui lo scrittore fissa bene il carattere e l'evoluzione interiore, e lo fa con un linguaggio sempre scorrevole, che tiene avvinta l'attenzione del lettore. Da ragazzo lavora presso «il cantiere della chiesa» assieme al padre e «portava l'acqua da bere ai lavoranti». Il padre è menomato, mentre un tempo era un abile ed esperto muratore; viene deriso da un altro lavoratore del cantiere e Atenogene, che non sopporta la situazione, dà una mattonata in testa a colui che offende e ingiuria il padre e, credendo di averlo ucciso, scappa via e si rifugia in montagna. Da questo momento in poi inizia la sua vita avventurosa, fatta di alti e bassi. Marcello Borgese costruisce e struttura molto bene lo spazio narrativo, fatto di vari ambienti, paesaggi e situazioni che di volta in volta sono espressi con un

linguaggio sempre chiaro, essenziale, che mette bene a fuoco una vicenda o un aspetto del personaggio, ed ecco allora Atenogene che «la notte prima della fuga dorme poco e di un sonno leggero. Suo padre, tornato ubriaco, aveva detto parole incomprensibili e si era buttato sul letto con i vestiti addosso» (p. 17); «Guardate!, arriva il monco! Guardate come barcolla, è ancora ubriaco». Il ragazzo, come accennato, non tollera ciò e, preso dall'ira, raccoglie un mezzo mattone e lo lancia dall'alto in testa «all'idiota che cadde a terra tramortito» (p. 18). Poi, ecco Atenogene scappare verso la montagna, ove s'imbatte in un vecchio pastore, Ciselio, che «era seduto su un sasso e controllava le capre che brucavano un pascolo magro tra le pietre e la renella del greto» (p. 19). Da Ciselio egli apprende molte cose.

Quest'opera di Marcello Borgese è affollata di avvenimenti, descrizioni di personaggi, di ambienti: un'opera in cui si leggono pure riferimenti a certi usi e costumi, a fatti storici della Calabria, in cui ancora vigevano prepotenza e vessazioni operate dal potere. Atenogene non solo conosce Ciselio, ma pure il fratello del pastore, Caloteto, e proprio questi lo porterà all'interno del Basilace, che altro non è che un bosco folto e paludoso abitato dal «basilisco», un terribile rettile che porta morte, e lì Caloteto svelerà al ragazzo la sua vera natura di ceravolo, vale a dire di «incantatore di serpenti». È un dono speciale che ha Atenogene e, grazie a esso, intraprenderà un lungo e variegato viaggio esistenziale di conoscenza che lo porterà pure all'estero. Scoprirà a mano a mano il proprio destino di uomo uroboro: ed eccolo dapprima capraio, poi ceravolo, poi addirittura marchese e poi conoscerà l'amore. Dopo varie vicende tornerà nel bosco, nella sua terra splendida e anche orgogliosa.

L'opera racconta la storia di un uomo che è «quasi un'epopea e che, cominciando in tanto all'infinito, è alla costante ricerca del fine ultimo dell'umana esistenza»: «Atenogene, l'uomo uroboro, concludeva i giorni intorno alla pianura del Basilace e il sole spuntava e si spegneva ogni giorno, indifferente ai destini degli uomini»; «Ritto sul sasso lesse le pagine del vento, vide gli uomini seduti sui piedi del caso che non fa mai la stessa strada e lega in circolo persone e cose; scrisse che non c'era uno scopo, non c'era una fine, ma effimera ebbrezza nell'infilzare i giorni

che volteggiavano intorno alle zone tonde». È la conclusione di questa significativa opera di Borgese, che ha pure una dimensione storica che s'intreccia con l'umanità, la personalità del protagonista principale, nella cui vicenda esistenziale s'incontrano altri uomini. Ecco, per esempio, Padre Filoteo, un religioso basiliano di rito bizantino del monastero Esarchio di Grottaredusa, che ha deciso di «lasciare l'abbazia per ritirarsi in un luogo solitario e allontanarsi quindi dalle cose materiali, dedicandosi così alla preghiera, al lavoro per il proprio sostentamento e alla confraternita» (pp. 127-128). Ecco ancora Donna Albertina, quasi «quarantenne, in seguito all'entrata in Napoli del cardinale Ruffo e della sua orda, se ne tornò al paese dove possedeva alcune proprietà che le assicuravano una modesta rendita». E poi una «fanciulla che saltava al suono della propria voce», figlia di una «cugina della signora»: viene dalle Fiandre; figlia di un nobile, si chiama Henriette, e subito entra in amicizia con Atenogene o, come lo chiama, «Atenò»: «Non vi stavo spiando è che Libecci mi ha detto… di non rivolgervi a voi se non interrogato e allora… non» «Ho capito, non preoccuparti, nella mia famiglia non si usa, potrai rivolgerti a me quando vuoi e senza darmi del voi, visto che forse saremo quasi coetanei. Io ho tredici anni e tu?» «Quattordici» «Bene, allora puoi chiamarmi Henriette» (p. 83).

Leggendo con attenzione quest'armonica opera narrativa di Borgese ci s'imbatte in descrizioni molto belle e penetranti che attengono a cose, persone o aspetti del variegato paesaggio calabrese: «La luna piena le rischiarava il volto e gli occhi di pietra preziosa emanavano fulgori che infondevano al giovane un ardire sconsiderato, così si avvicinò e le baciò la bocca granata. Lei non si scansò, anzi gli alitò sul viso in soffio caldo di resa. Si guardò intorno per accertarsi che nessuno lo avesse visto e lei lo salutò con la mano e con un sussurro. "Il mio nome è Jasmine"» (p. 175; è uno dei tanti incontri amorosi di Atenogene); «Nella sua testa girava l'uroboro del libro di Caloteto per ricordargli la circolarità delle cose: aveva già rifatto il capraio, tornava a fare il manovale, sarebbe ridiventato un galantuomo» (p. 305). Ed ecco ancora Atenogene che «Pensava alle Fiandre e immaginava Henriette muoversi nelle terre buie del Nord. Il serpente dell'uroboro aveva compiuto altri giorni. Era l'ora del

ritorno della creatura che, per la prima volta, gli aveva fatto tremare il cuore?» (p. 211); e poi, per finire con le citazioni, un riferimento storico: «Era giugno inoltrato quando giunse la notizia della stipulazione del trattato di Casalanza con il quale venne sancita la definitiva caduta di Murat e il ritorno dei Borbonici sul trono di Napoli. I francesi ritornano senza rinunciare però a fare le ultime carognate». Suggestive e precise sono certe descrizioni del paesaggio o momenti del giorno o dell'alba: «All'alba i raggi del sole, come frecce scagliate dall'alto, trafissero il cubicolo di Caloteto»; «Sorgeva l'aurora e al chiarore si levava una figura minuta, si affacciava al balcone che sovrastava il portale e restava per ore a guardare il largo che si animava». Questa figura è Donna Albertina (citata anche alla p. 72 del romanzo). Non manca la fiumara, con la sua cascatella gelida ove si lava Atenogene, che poi si strofina con un «batuffolo di fiori di lavanda per togliersi il sudiciume e per sentire meno freddo» (p. 77).

Invecchiato, il protagonista va alla ricerca di ciò che è stato prima e ritorna, così, al punto d'inizio della propria vita, al suo essere pastore e, «quando il sole risplende a levante sulle montagne», eccolo condurre le capre per il greto, e con la roncola tagliare rami di robinia; durante i suoi momenti di riposo, si lascia andare a riflessioni che attengono alla vita umana. L'opera di Borgese scava nei destini e nelle azioni umane e, quindi, ha un valore fortemente esistenziale e, allo stesso tempo, storico.

Carmine Chiodo

Attraversare il Novecento tra ideologie di guerra e utopie di pace

Percorsi letterari nella scuola e per la scuola

Atti del Convegno, Venezia 26-27 aprile 2016

a cura di Valerio Vianello

Roma, Aracne, 2017, pp. 220, eu 14,00

ISBN 978-88-255-0326-5

Riunisce gli Atti del Convegno svoltosi a Venezia il 26 e 27 aprile 2016 il volume *Attraversare il Novecento tra ideologie di guerra e utopie di pace* (Aracne 2017, pp. 220, euro 14), a cura di Valerio Vianello con un'introduzione di Tiziano Zanato, un appuntamento organizzato grazie allo stesso Vianello con i colleghi dell'ADI-SD – la sezione scuola dell'Associazione degli Italianisti – che ha riunito docenti universitari e della scuola secondaria, al fine di creare un itinerario letterario *nella scuola e per la scuola* in grado di proporre non soltanto contenuti e dimensioni diverse ma anche suggerimenti e nuove attività per la didattica.

Nel titolo troviamo due direttrici utili per leggere la tematica principale guerra/pace, in un percorso di voci autoriali, da un lato, che porta all'attenzione anche alcuni preziosi strumenti di lavoro per la formazione degli studenti. La parola "ideologia" indica, secondo la Treccani, «il complesso dei presupposti teorici e dei fini ideali (o comunque delle finalità che costituiscono il programma) di un partito, di un movimento politico, sociale, religioso e sim.», proponendo da subito lo stretto legame con l'"utopia", «ideali, speranze, progetti, aspirazioni che non possono avere attuazione» (ancora dalla Treccani). Se il primo binomio del titolo guerra/pace resta sul piano della realtà, l'altro (ideologie/utopie) introduce l'irrealtà, entrambe tuttavia interne e costituenti della letteratura.

Tra i saggi, Pasquale Guaragnella affronta la figura pirandelliana di Federico Berecche, «dimissionario» della storia e della vita, emblematico rappresentante di un'epoca in cui affiorano – grazie alla voce dello scrittore siciliano – incertezze e domande sull'umano.

Pietro Gibellini, dal canto suo, concentra la propria attenzione su due testi poetici poco frequentati di Clemente Rebora, che hanno come oggetto la mutilazione del corpo di un soldato: tra verso e prosa, dimostrando la vicinanza tra le due forme, il critico suggerisce «L'interrogazione [e] l'assenza di certezza [del] naufrago Rebora»; non casualmente la figura del titolo di quest'intervento è l'Arca di Noè, che lo stesso poeta sceglie come appiglio nel «mare di sangue» della guerra.

Ricciarda Ricorda affronta, invece, in una sorta di trittico, la posizione diversa di alcune autrici dinnanzi al primo conflitto mondiale, vero cardine di questi primi saggi. Ada Negri e Matilde Serao oltre che Sibilla Aleramo (con un passaggio rapido anche su Antonietta Giacomelli) sono poste al centro di un discorso che valuta la loro "voce" come espressione critico-intellettuale in un più largo coro di voci maschili anche politiche; tra posizioni di modernità (Negri) e tradizione (Serao), Ricorda traccia un quadro di riflessioni sui ruoli dei due sessi durante la guerra, andando al di là delle posizioni pre-femministe dell'epoca, e convogliando l'attenzione su testi e prose giornalistiche poco note.

Valerio Vianello muove, invece, lo sguardo a partire dalla «trincea», quasi simbolo "astraibile" in tale discorso critico: se "esistenze" e "immaginario" giocano un ruolo chiave nel disegno di questo Convegno, i «volti» del saggista qui appaiono immersi – e contemporaneamente emergere – dal "confine", dal "limite", dalla "zona grigia" cui sono confinati. Il testo percorre un secondo tema: quello dello «scontro esasperato tra civiltà» rappresentato dalla Prima guerra mondiale (e non solo), dichiarato sin dall'inizio ed esemplificato nelle opere di, tra gli altri, Giani Stuparich, Mario Puccini, Emilio Lussu.

Cambio di decennio: Gino Ruozzi si addentra negli anni Quaranta, spartiacque del secolo Novecento in cui furono pubblicate le opere più celebri di Buzzati e

Pavese, ma anche di Bacchelli, De Céspedes, Bilenchi, Savinio. Se la «periodizzazione» ante e post bellica conduce verso una lettura critica che tiene necessariamente conto del significato storico della fine del secondo conflitto mondiale anche a livello contenutistico e letterario, è interessante notare come Ruozzi scelga di condurre l'indagine su alcuni libri a cavallo tra '40-45 e '45-50: non con esclusività, il suo orizzonte si concentra su *Agostino* di Moravia e sul Saba di *Scorciatoie* e *Raccontini*. Tra Fascismo, mondo dell'editoria e interesse nei confronti della letteratura statunitense si ridisegna un panorama cultural-letterario tutt'altro che lineare e di semplice decifrazione. In questa stessa ottica, il quadro di Cristina Nesi individua in Fenoglio e Calvino i due autori "disobbedienti" della Resistenza da tramandare scolasticamente, poiché inventori di due dirompenti personaggi adolescenti in lotta contro la guerra.

I saggi a seguire, con la penna di Piero Corbucci, Lucia Olini, Cinzia Spingola, offrono almeno tre rotte per affrontare nodi che riguardano, più da vicino, l'insegnamento nella scuola dell'obbligo e l'utilità di materiali e/o questioni. In particolare, vale la pena di soffermarsi sul progetto di rete del Miur che dà anche il titolo al volume: un progetto che rivolge una sfida reciproca (d'interesse il *focus* su Mario Rigoni Stern) a insegnanti e studenti nell'approfondire e allargare le possibilità della letteratura, sconfinando in continuazione nella realtà del quotidiano, dove la parola incontra la vita reale, fatta di una multietnicità che si trova tutti i giorni ad affrontare la complessità di una lettura contemporanea dei conflitti.

Chiude il volume un saggio di Roberto Stradiotto su Fulvio Tomizza, autore istriano costretto all'esodo nel '55, scrittore che ha vissuto autobiograficamente il tema e ne ha trattato in diversi volumi. Laddove guerra e pace prendono una piega interna, si sottopongono all'elastico indocile dell'esistente, che moltiplica le circostanze di conflitto, creandone di nuove; la letteratura, perciò, risponde urgentemente con un'esigenza triplice, ossia raccontare, raccontarsi e farsi raccontare.

Alessandra Trevisan

Contatti

Per autori e opere fino al ’500: quintiliani@diacritica.it o panetta@diacritica.it

Per autori e opere dal ’600 ai giorni nostri: panetta@diacritica.it

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: panetta@diacritica.it

Gerenza

Direttore responsabile:

Prof. Domenico Renato Antonio Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso "Angelicum" – Pontificia Università San Tommaso d'Aquino di Roma)

Editore:

Diacritica Edizioni di Anna Oppido

Rappresentante legale:

Prof.ssa Anna Oppido, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Impresa individuale, iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 P. I. 13834691001

Redazione:

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Mail: panetta@diacritica.it

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

Provider: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

Webmaster: Daniele Buscioni